UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Maria Alice Sabaini de Souza Milani

Um estudo das modalidades do conto moderno sob a perspectiva de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector

São José do Rio Preto
2018

Maria Alice Sabaini de Souza Milani

Um estudo das modalidades do conto moderno sob a perspectiva de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPERO – Proc 07/2014 – 003

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2018

Milani, Maria Alice Sabaini de Souza.
Um estudo das modalidades do conto moderno sob a perspectiva de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector / Maria Alice Sabaini de Souza Milani. – São José do Rio Preto, 2018
263 f.

Orientador: Arnaldo Franco Junior
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

1. Escrita. 2. Contos – História, crítica – Teoria, etc. 3. Tchekhov, Anton Pavlovitch -1860-1904 . 4. Lispector, Clarice – 1920-1977. 5. Poe, Edgar Allan - 1809-1849. 6. Mansfield, Katherine – 1888-1923. I. Título.

CDU – 8-34.015

Maria Alice Sabaini de Souza Milani

Um estudo das modalidades do conto moderno sob a perspectiva de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPERO – Proc 07/2014 – 003

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra Adriana Monteiro Piromalli Guarizo
UniSALESIANO - Lins

Prof. Dr. Márcio Schell
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazakie
UNEMAT – Tangará da Serra

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
13 de dezembro de 2018

Aos meus avós

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me concedido sabedoria e perseverança ao longo de todo esse processo.
Ao professor Arnaldo Franco Junior, por ser um professor inspirador e um orientador atento a pesquisa, e pela disponibilidade em me auxiliar e direcionar meu trabalho com tanta seriedade e comprometimento.

Ao meu marido Alecsandro Milani, pela paciência para suportar a distância, por me incentivar sempre e por me auxiliar quando eu me angustiava.

Aos meus pais e a minha família, por serem aqueles que me incentivaram a ir sempre além e que souberam ser calmaria para as minhas tempestades e alento para o meu coração durante esse período e em todos os momentos da minha vida.

Às minhas amigas Isabela Cristina Souza Luz, Jeane Demétrio, Aline Loyola, Paula Derner e Denise Jocasta Pereira pela amizade verdadeira e constante, e por compreenderem o meu distanciamento e a minha ausência em algumas situações.

Aos meus amigos do Ibilce Nayara Marques, Isadora Carvalho Costa, Sônia Mara Nita, Marta Roque, Bianca Pulgrossi Ferreira, Adriana Reis, Julia Ledo, Laís Fernanda Pereira, Maria Eloíza Martinasso Ribeiro, Maria Elizabeth Della Torre Divino, João Pedro Fernandes Gomes e José Roberto Prezotto Júnior que me encorajaram com suas palavras e me alegraram com sua amizade, tornando esse percurso inesquecível.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, pela orientação no mestrado e pelo incentivo.
À minha amiga Letícia Coleone que, gentilmente, me cedeu o trecho a obra do Jean Yves Tadié traduzido pela professora Ana Luiza Silva Camarani.

Aos professores doutores Ulisses Infante, Márcio Schell, por terem aceitado participar da banca da minha qualificação e pela seriedade com que leram minha tese e contribuíram para o seu aperfeiçoamento.

Às professoras doutoras Tieko Yamaguchi Miyazakie e Adriana Monteiro Piromalli Guarizo que juntamente com os professores acima mencionados aceitaram participar como membros da banca da defesa e fizeram uma leitura pertinente da minha tese e contribuíram com suas sugestões, reflexões e correções.

À Universidade Federal de Rondônia pela concessão do afastamento e aos meus amigos do departamento por terem suprido a minha ausência.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação, e aos professores do Ibilce por todo o aprendizado e ensinamentos que me proporcionaram.

À FAPERO - Proc. 07/2014-003 , pelo apoio e financiamento de meus estudos no doutorado.

O autor é um prisioneiro da sua época, de sua contemporaneidade. Os tempos que lhe sucedem o libertam dessa prisão e a vivência da literatura tem a vocação de contribuir para essa libertação.

(Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal***,** 2003)

RESUMO

A partir da matriz de conto criada por Edgar Allan Poe, os contistas Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector criaram, em virtude do traço de originalidade de cada um, novas modalidades de conto moderno. O presente trabalho tem como objetivo estudar a contribuição dos autores selecionados para o desenvolvimento do gênero e a criação de novas modalidades do conto moderno, a partir de sua origem com Poe (conto de efeito), de seu desdobramento com Tchekhov (conto de atmosfera), da inserção do lirismo, da ênfase na dimensão subjetiva e na sutileza na linguagem com Mansfield e, por fim, da introdução da metatextualidade como um procedimento de escrita singular na contística Lispector. Para levar a cabo o nosso estudo, selecionamos alguns contos representativos do fazer literário dos três últimos contistas, a saber: "O beijo" escrito por Tchekhov; "The Swing of the Pendulum", "Bliss", "Garden Party", escritos por Mansfield; "O triunfo", "A imitação da rosa", "Os desastres de Sofia", "A quinta história", "Explicação", "O homem que apareceu", "Por enquanto", "Dia após dia", escritos por Lispector. A escolha desse corpus deveu-se ao fato de que tais contos são significativos para a metodologia que norteará a pesquisa, uma vez que por meio desses contos é possível identificar os princípios estéticos criados pelos autores e realizados em sua produção contística, rompendo com a tradição, questionando a temporalidade e a causalidade convencionais, posto que, para tais contistas, com exceção de Poe, o tempo ficcional não se restringe ao tempo cronológico, mas se desprende dele para ligar momentos separados temporalmente, unindo-os em um único acontecimento capaz de proporcionar ao autor um conflito dramático significativo para a configuração de sua narrativa breve. Essa construção está presente na obra contística desses escritores, e proporciona ao leitor um envolvimento que se dá não apenas por meio da história narrada, mas também pelo enredo, que, como uma segunda história, se constrói nas estrelinhas pelos indícios daquilo que não é declarado, mas sugerido. A relação entre os procedimentos estéticos propostos pelos contistas (Poe, Tchekhov, Mansfield) em textos não ficcionais e a manifestação de tais procedimentos em seus contos será o ponto de partida para analisarmos de que modo uma certa teorização está presente na produção contística desses escritores. Entretanto, no caso de Lispector a reflexão sobre o escrever e o narrar se dá, diferentemente dos demais autores, pela inserção da metatextualidade na narrativa, procedimento que ela transforma num traço característico de sua contística, ou seja, em Lispector a "sistematização" da reflexão "teórica" se apresenta inserida no próprio desenvolvimento de seus contos. Desse

modo, a nossa proposta de um estudo sobre essas modalidades do conto moderno, cuja ênfase recairá na metatextualidade do conto moderno clariciano, visa caracterizar as modalidades de conto realizadas por esses escritores, identificando, nelas, os traços de inovação em relação ao conto tradicional. Além disso, pretendemos identificar quais são as concepções teóricas sobre o gênero conto que tais escritores afirmam seja em sua contística, seja em outras modalidades de texto em que se evidencia uma reflexão sobre o narrar, o escrever, o fazer literário e a escrita de um conto.

Palavras-chave: Anton Tchekhov; Clarice Lispector; Conto Moderno; Edgar Allan Poe; Escrita; Katherine Mansfield.

ABSTRACT

Based on the short story matrix created by Edgar Allan Poe, the writers Anton Tchekhov, Katherine Mansfield, and Clarice Lispector created new modalities of the modern short story due to their own particularities. This study aims to investigate the contribution of these authors in developing the genre and creating new modalities of the modern short story, from its origin in Poe (short story as unity of effect), unfolding in Tchekhov (atmospheric short story), the addition of lyrism, focus on the subjective dimension, and subtle language in Mansfield, and, finally, the introduction of metatextuality as a unique writing procedure in Lispector. For that purpose, we selected a few significant pieces of the last three writers' work: "O beijo", by Tchekhov; "The Swing of the Pendulum", "Bliss", "Garden Party", by Mansfield; "O triunfo", "A imitação da rosa", "Os desastres de Sofia", "A quinta história", "Explicação", "O homem que apareceu", "Por enquanto", "Dia após dia", by Lispector. We opted for these pieces as our corpus to match the chosen methodology, since they allow us to identify the aesthetic principles created by the authors and demonstrated in their work. They show how their authors break with the literary tradition and question the conventional temporality and causality. Aside from Poe, the writers here selected believed that narrative time is not bound to the chronological time, but detaches from it in order to unite disconnected moments. Those are tied in a single happening, capable of providing the writer with a dramatic conflict that is significant to their short narrative configuration. This construction is present in those authors' short stories, and allows the reader to be involved in both story and plot. The plot acts as a second story and is built implicitly, through indications of what is suggested, not declared. The relation between the aesthetic procedures proposed and used by the short story writers (Poe, Tchekhov, Mansfield) in non-fictional texts, as well as the manifestation of said procedures, will be the starting point to analyze how a sort of theorization is part of their writing. In Lispector, however, the reflection about writing and narrating occurs differently. She inserts metatextuality into the narrative and turns it into a specific trait of her short story work. In other words, the "systematization" of the "theoretical" reflection is inserted through the course of her short stories. In studying those modalities of the modern short story, focusing on the metatextuality in Lispector's model, the aim is to characterize the different ways the short story is written by each author and identify their innovations in relation to the traditional model. Besides, we also intend to identify which are the theoretical assumptions about the short story genre that the authors reinforce, either in

their fictional work or other text modalities where they demonstrate reflection about narrating, writing, writing literature, and writing short stories.

Keywords: Anton Tchekhov; Clarice Lispector; Edgar Allan Poe; Katherine Mansfield; Modern Short Story; Writing.

RÉSUMÉ

À partir de la matrice de nouvelle créé par Edgar Allan Poe, les auteurs Anton Tchekhov, Katherine Mansfield et Clarice Lispector ont créé, grâce aux caractéristiques propres de chacun, des nouvelles modalités de nouvelles modernes. Le but de cette étude est d'analyser la contribution des auteurs sélectionnés pour le développement du genre et la création de nouvelles modalités de la nouvelle moderne, à partir de son origine avec Poe (nouvelle d'effet), de son déroulement avec Tchekhov (nouvelle d'atmosphère), de l'insertion du lyrisme, de l'emphase dans la dimension subjective et dans la subtilité du langage dans l'œuvre de Mansfield. Finalement, on le fera à partir de l'introduction de la métatextualité comme une procédure d'écriture singulière dans l'œuvre de Lispector. Pour accomplir ce travail, on a sélectionné certaines nouvelles représentatives de la façon d'écrire des trois derniers auteurs, c'est-à-dire : « Le baiser » écrit par Tchekhov; « The swing of the Pendulum », « Bliss », « Garden Party », écrits par Mansfield, « Le triomphe », « L'imitation de la rose », « Les malheurs de Sophie », « La cinquième histoire », « Explication », « O homem que apareceu », « Por enquanto », « Dia após dia », écrits par Clarice Lispector. L'option pour ce groupe de textes est arrivé parce que ces nouvelles sont significatives pour la méthodologie qui guidera la recherche, puisqu'à l'aide de ces nouvelles on pourra identifier les principes esthétiques créés par les auteurs et produits dans leur production de nouvelles. De cette façon, on brise la tradition, on questionne la temporalité et la causalité conventionnelles, vu que, pour ces auteurs, sauf Poe, le temps fictif n'est pas restrictif au temps chronologique. Il en est pourtant indépendant et de cette manière, il relie des moments séparés temporairement dans un seul événement capable de fournir à l'auteur un conflit dramatique significatif pour la configuration de son bref récit. Cette construction fait partie du corps de l'œuvre de des écrivains et elle est capable de fournir aux lecteurs un engagement qui n'arrive pas uniquement à partir de l'histoire racontée, mais aussi à partir de l'intrigue. Celle-ci, qui se développe comme une deuxième histoire, se déroule entre les lignes par les indices de ce qui n'est pas déclaré, mais suggéré. La relation entre les procédures esthétiques proposés par les auteurs (Poe, Tchekhov, Mansfield) dans des textes non-fictionnels et la manifestation de ces procédures dans leurs œuvres sera le point de départ pour les analyses. De cette façon, une certaine théorisation fera partie de la production de nouvelles des écrivains. Pourtant, dans le cas de Lispector la réflexion sur l'écriture et le récit a lieu, différemment des autres auteurs, par l'insertion de la métatextualité du récit, procédure que Lispector transforme dans un trait caractéristique de son œuvre. Ainsi la « systématisation » de la réflexion « théorique » de l'écrivaine s'insère dans le propre développement de ses nouvelles.

De cette manière, notre proposition d'une étude de ces modalités de nouvelles modernes, dont l'emphase sera la métatextualité de la nouvelle moderne de Clarice, a comme but caractériser les modalités de nouvelle faites par ces auteurs. On y identifiera les traits d'innovation par rapport à la nouvelle traditionnelle. On y identifiera les traits d'innovation par rapport à la nouvelle traditionnelle. De plus, on a l'intention d'identifier quelles sont les conceptions théoriques à propos du genre « nouvelle » que ces écrivains, soit à partir de leurs œuvres, soit dans d'autres modalités de texte où le plus évident est la réflexion du récit, affirment l'écriture de littérature et d'une nouvelle.

MOTS-CLÉ: Anton Tchekhov; Clarice Lispector; Écriture; Edgar Allan Poe; Katherine Mansfield; Nouvelle moderne.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13
1. BREVE REFLEXÃO SOBRE EDGAR ALLAN POE E O CONTO DE EFEITO….20
2. TCHEKHOV E O CONTO DE ATMOSFERA.....37
2.1. Análise de “O Beijo”.....54
3. KATHERINE MANSFIELD E O CONTO LÍRICO.....75
3.1. Katherine Mansfield: nasce uma escritora.....84
3.2. Katherine Mansfield e sua escrita não ficcional.....86
4. O CONTO DE KATHERINE MANSFIELD.....102
4.1. Análise de “The Swing of the Pendulum”…….....102
4.2. Análise de “Bliss”…….....114
4.3. Análise de “The Garden Party”.....134
5. CLARICE LISPECTOR E O CONTO METATEXTUAL.....156
5.1. A metatextualidade clariciana.....156
5.2. Análise de “O triunfo”.....159
5.3. Análise de “A imitação da rosa”.....171
5.4. Análise de “Os desastres de Sofia”.....187
5.5. Análise de “A quinta história”.....209
5.6. Análise de alguns contos de *A via crusis do corpo*.....222
5.6.1 Análise de “Explicação”.....224
5.6.2 Análise de “O homem que apareceu”.....229
5.6.3 Análise do conto “Por enquanto”.....234
5.6.4 Análise do conto “Dia após dia”.....239
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....250
REFERÊNCIAS.....254

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo sobre algumas das modalidades do conto moderno, a saber: conto de efeito, conto de atmosfera, conto lírico e conto metatextual. No entanto, é relevante observar que, de acordo com Per Winther (2012, p.137), "antes de 1980 definições, eram via de regra essencialistas, por tentarem estabelecer uma definição que relacionava o conto a uma série de qualidades essenciais do gênero"[1], tornando-o um evento único, um momento de revelação, e assim por diante. Essa tentativa de definição do conto a partir da perspectiva essencialista tem sua matriz na produção crítica de Edgar Allan Poe que reconhece como essenciais ao gênero em questão as seguintes características: brevidade, unidade de efeito, preocupação com o desenlace já no início da narrativa e a valorização do tom narrativo. Essas particularidades do conto, de acordo com a notação teórica de Poe, auxiliam na configuração de um modelo que define o conto como um texto curto, decorrente de um trabalho minucioso do escritor com a intenção de manter, em gradação progressiva, vivo o interesse do leitor para a obtenção de um efeito total.

Em decorrência dessa primeira tentativa de sistematização das características imprescindíveis ao conto, a posteridade lançou Poe como o primeiro escritor a definir as bases formais da narrativa curta, pois as suas recomendações para a escrita de um conto bem estruturado estavam pautadas na necessidade de uma ideia preconcebida que antecede, ainda que mentalmente, a escrita da história narrada. Esse trabalho de construção mental da narrativa busca, como esclarece Poe, "um certo efeito exclusivo ou único para ser trabalhado para fora", já que "na composição total não deve haver nenhuma palavra escrita, de que a tendência, direta ou indireta, não seja a de um desenho pré-estabelecido"(POE, 1999, p.108).

Apesar de ser a base para todos os estudos sistemáticos do conto enquanto gênero, a tentativa de definição essencialista de Poe não é, como veremos mais adiante, suficiente para que se tenha uma noção geral em relação ao conto e sua definição. Como afirma Julio Cortázar (1993a, p. 150), "Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes, brevidade e efeito, que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável".

Levando em consideração as palavras de Cortázar, a tentativa de Poe em definir o conto, apesar de importante, pode ser questionada ou até mesmo reformulada pelos contistas e teóricos que o sucederam. Sua conceituação pauta-se em duas leis, a brevidade e a unidade do efeito,

[1] No original: "Before 1980 definitions were as a rule essentialist. Whenever a definition was ventured it set out to name a range of *essential* qualities that short stories possess" (WINTHER, 2012, p. 137).

que Poe considerava essenciais para a constituição do conto enquanto gênero, chegando a afirmar que um conto é "uma breve história que pode ser lida em uma única sentada" (POE, 1999, p.104)[2].

Com o início do Modernismo, na virada do século XIX, as definições normativas, decorrentes dos postulados de Poe, como, por exemplo, Horácio Quiroga, que também redigiu um manual intitulado *Decálogo do perfeito contista*[3] no qual traça uma série de conselhos para os contistas iniciantes sobre que escritores deveriam influenciá-los e como seus contos deveriam ser escritos, tornaram-se gradativamente escassas.

Esse período modificou o caráter linear da narrativa contística. Nesse sentido, introduziu estórias não-lineares, cuja sucessão de ações não é marcada por uma por uma sequência lógica linear de causalidade. Tais narrativas além disso, rompem com a noção espaço-temporal tão pontualmente marcada nas narrativas lineares, pois nas não-lineares o espaço se reconfigura a partir das sensações e percepções das personagens, enquanto o tempo rompe com a cronologia e passa a ser regido pelo fluir da narrativa com base nos pensamentos das personagens. Além disso, grande parte dessas narrativas apresentam desfecho em aberto, como os contos de Anton Tchekhov, ou as histórias elípticas de Ernest Hemingway, nas quais a importância da trama (ou seja, o conjunto de acontecimentos do modo como aparecem na obra, segundo Boris Tomachevski, 1971, p. 172) e o evento (sequência de ações que, combinadas, auxiliam na construção do efeito) são subestimados. Tornou-se claro que a definição do gênero normativizado a partir de Poe não poderia acomodar as novas formas de manifestação do conto. A respeito dessa variedade de formas assumida pelo conto, Alfredo Bosi (1977, p. 07) afirma:

> O conto tem assumido formas de diferentes e surpreendentes variedades. Ora é quase documento-folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa, votada às festas da linguagem.

Bosi reconhece tanto a fragilidade da divisão dos textos em gêneros, como, também, que o conto pode ser um gênero híbrido, ao estabelecer a relação não só com o teatro por sua dramaticidade, mas também com a poesia, pelo uso da linguagem imagética, pautada, sobretudo no uso da metáfora. Walton Patrick (1967), assim como Bosi, reconhece que o conto moderno recebe influência da poesia. A esse respeito, ele comenta:

---

[2] Brander Matthews, em seu ensaio *The Philosophy of Short-Story*, publicado em 1901, sugere que esses textos aos quais se refere Poe sejam *short-stories.* O termo deve ser escrito com hífen para diferenciar o conto de qualquer outra forma de narrativa curta.

[3] Este texto está disponível em: http://lpm.com.br/livros/Imagens/decalogo_do_perfeito_contista.pdf. Acesso em: 26 ago. 2015.

> Desde a virada do século, tem estado muito em evidência na ficção moderna um estilo de escrita que pode ser descrito como poético. Ele é caracterizado pelo uso extensivo do imaginário, da linguagem figurativa, do simbolismo e de outros elementos linguísticos e estruturais, tradicionalmente mais associado com o método e a maneira da poesia que da prosa (PATRICK, 1967, p. 77 - tradução nossa)[4].

Esse estilo de conto lírico começou a se desenvolver apenas a partir do movimento realista, depois que houve um deslocamento da ação externa para a análise da personagem e para o drama interno de sua mente, privilegiando o lugar e a linguagem comum. Outra mudança decorreu do fato de, nessa nova perspectiva contemporânea do conto, a narrativa deter-se nos fatos corriqueiros da vida da personagem, ressaltando seu sentimento e seu pensamento ao vivenciar fatos que, apesar de comuns, lhe revelam algo novo. Sobre o caráter lírico do conto, Patrick (1967, p. 78, tradução nossa) escreve: "O lírico refere-se àqueles contos que se assemelham à poesia em suas técnicas estilística e estrutural"[5]. Essa consideração é usada por esse autor para diferenciar o conto lírico do conto mimético, uma vez que "enquanto o lírico enfatiza a dramatização ou a situação emocional da personagem, o mimético apresenta em uma cronologia linear e lógica a evolução da personagem" (PATRICK, 1967, p. 78 - tradução nossa)[6].

Com base nas considerações feitas por Patrick (1967) a respeito das mudanças sofridas pelo gênero conto, é possível perceber que a afirmação de Fábio Lucas (1983) é pertinente ao sugerir que o conto é um dos gêneros mais flexíveis, na medida em que se "adequou às exigências da era moderna" e "acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas" (LUCAS, 1983, p. 105). Sobre essa evolução e adequação do conto, Nádia Battela Gotlib (1988, p. 06) considera que "o início do contar estória seja impossível de se localizar". As fases da evolução do conto e a história da nossa cultura coincidem. Não obstante, de um modo geral, o século XIV é significativo no processo de evolução do conto, pois marca o

---

[4] No original: "Since around the turn of the century, there has been in evidence in much moder fiction a style of writing which can be most aptly describedas "poetic". It is characterized by a consistent andextensive use of imagery, figurative language, symbolism, and other linguistic and structural elements traditionally more closely associatedwith the method and manner of poetry than with those of prose" (PATRICK, 2014, p.77).

[5] No original: "Lyrical refers of course to those which resemble poetry in their stylistic and structural techniques" (PATRICK, 1967, p.78).

[6] No original: "While the lyrical emphasizes the drama or the emotional situation of the character, the mimetic presents in a linear and logical chronology the evolution of the characterNo original: "Since around the turn of the century, there has been in evidence in much moder fiction a style of writing which can be most aptly describedas "poetic". It is characterized by a consistent andextensive use of imagery, figurative language, symbolism, and other linguistic and structural elements traditionally more closely associatedwith the method and manner of poetry than with those of prose" (PATRICK, 1967, p.77).

[6] No original: "Lyrical refers of course to those which resemble poetry in their stylistic and structural techniques" (PATRICK, 1967, p.78).

[6] No original: "While the lyrical emphasizes the drama or the emotional situation of the character, the mimetic presents in a linear and logical chronology the evolution of the character" (PATRICK, 1967, p.78).

momento em que os contos, até então, transmitidos oralmente, começam a ser registrados na forma escrita. Essa transição da oralidade para a escrita propiciou uma grande expansão do gênero nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Sobre esse aspecto, Gotlib (1988, p. 07) escreve:

> Posteriormente, o século XVI mostra o *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre. E no século XVII surgem as *Novelas Ejemplares* (1613), de Cervantes. No fim do século surgem os registros de contos por Charles Perrault: *Histoiries ou contes du temps passé*, com o subtítulo de "Contes de ma mére Loye", conhecidos como *Contos da mãe Gansa.* Se o século XVIII exibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento da criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma como contista e teórico do conto.

Outro ponto importante que deve ser observado, com base nesta citação, é que o conto não apenas teve sua produção ampliada e seu território expandido, como também se modificou a tal ponto que é possível pensar em Poe como um divisor de águas na teoria do conto. Ele não só iniciou a sistematização teórica do gênero, como também apresentou uma nova maneira de se produzir conto. Sua proposta lançou as bases para o que convencionou-se chamar de conto moderno, modalidade que difere dos contos tradicionais. A respeito dessa diferenciação Massaud Moisés (1995, p. 103, aspas do autor) apresenta o seguinte posicionamento:

> [...], o conto erudito ou literário, desenvolvido no século XIX, atravessou duas fases evolutivas: o conto "realista" chamado "tradicional ou "clássico", identifica-se pela estrutura rigorosa de começo, meio e fim; epílogo imprevisto, próximo da realidade concreta e histórica; encontrou em Maupassant o mestre e o modelo. O conto tido por moderno sublinha a atmosfera poética, não cura o desenlace enigmático e condensa o enredo num mínimo indispensável, busca a retratação de cenas intimistas e introspectivas; Anton Tchekhov e Katherine Mansfield são seus introdutores.

Faz-se relevante esclarecer que, tanto para Moisés (1995) como para A. L. Bader (1945), o conto moderno não se distingue totalmente do tradicional porque mantém alguns elementos tradicionais em sua estrutura, como a permanência do enredo (sequência de acontecimentos encadeados rumo ao desenlace), das personagens, do conflito dramático, tempo, espaço e narrador. Ainda que o enredo não seja mais a prioridade do contista moderno, o desfecho se faz presente, apesar de não ser mais necessariamente marcado pela surpresa. A ação, ainda que de forma reduzida e voltada para o pensamento e conflitos interiores da personagem, permanece no conto moderno. As situações, embora tendendo ao poético, ainda preservam a unidade de tempo e espaço.

Diante desse breve panorama histórico acerca o desenvolvimento do conto moderno, o objetivo principal deste trabalho é investigar algumas modalidades do conto moderno, verificando a contribuição original de cada um dos representantes das modalidades selecinadas e a aplicabilidade de seus pressupostos em suas produções contísticas. Nesse sentido, Anton Tchekhov representa o conto de atmosfera, Katherine Mansfield o conto lírico e Clarice Lispector o conto metatextual.

A hipótese deste trabalho é comprovar que, em sua produção contística, Lispector produz um modelo de conto que dialoga com a forma-conto produzida pelos três anteriores e, indo além deles, introduz um plano ou eixo metalinguístico/metaliterário no gênero conto, renovando-o. A escolha desses quatro contistas decorre do fato de que eles refletem acerca de sua escrita em algum momento de sua produção intelectual. Além disso, tais contistas foram leitores de seus predecessores. No entanto, os três primeiros contistas, diferentemente de Lispector, não introduzem a metatextualidade em sua produção contística.

Os objetivos específicos deste trabalho foram: a) reconhecer as especificidades de cada contista selecionado como objeto de estudo em relação aos postulados que caracterizam o conto moderno, b) verificar e analisar de que forma esses postulados de teorização do conto moderno se apresentam nos contos por eles produzidos, c) apontar semelhanças e diferenças entre as produções contísticas por eles produzidas e d) traçar uma trajetória do conto moderno, demonstrando que, além de a metatextualidade ser uma particularidade dos contos de Clarice Lispector, ela também se apresenta de forma diferente em cada coletânea de contos que a escritora publicou.

A tese foi organizada em cinco capítulos e a seleção do *corpus* deu-se de modo diferente em cada um desses capítulos, a fim de que este *corpus* esteja condizente com o objetivo de cada capítulo. O primeiro capítulo centra-se em introduzir Poe como a matriz inaugural do conto moderno e apresentar a sistematização e a discussão dos seus postulados teóricos na caracterização do conto de efeito como primeira variante do conto moderno.

A sistematização das considerações de Poe pauta-se em textos teóricos escritos pelo próprio autor e em textos que discutem as suas ideias escritos por outros teóricos. Por isso, a opção foi apenas nos determos em textos teóricos que propõem, de maneira sistematizada, as diretrizes, ainda que iniciais, para o gênero. Em virtude dessa opção, esse capítulo é menor em relação aos demais, e não possui análise de nenhum conto escrito por Poe, que é uma base incontornável no estudo do conto moderno porque suas reflexões subsidiaram os teóricos subsequentes a ele. Esse teóricos discutem e questionam seus postulados teóricos sobre o gênero, aprimorando-os ou discordando deles.

Os demais capítulos, entretanto, têm um cunho teórico-analítico, ou seja, além da sistematização dos postulados teóricos do contista abordado em cada um dos capítulos, há também a análise de pelo menos um conto seu, na tentativa de verificar como esses postulados teóricos estão presentes em sua produção contística.

O segundo capítulo de cunho teórico-analítico é dedicado a Anton Tchekhov e ao conto de atmosfera. Efetuou-se a análise de seu conto "O beijo" devido ao fato de este ser um texto exemplar do ficcionista. Esta segunda modalidade de conto, formula novos postulados a partir dos quais o conto pode ser elaborado e pensado teoricamente. A importância do contista russo é, nesse sentido, ter proposto uma nova caracterização do conto – o conto de atmosfera – , o qual auxíliou a produção contística tanto de Katherine Mansfield quanto de Clarice Lispector ao propor uma narrativa mais centrada na personagem e suas reflexões surgidas a partir de situações vivenciadas, capazes de alterar as instancias narrativas, sobretudo as espaço-temporais, por meio das digressões do narrador, dos monólogos interiores, do uso de enredo mínimo, da quebra o princípio de causalidade, do final reticente, da narrativa verticalizada, entre outros postulados que serão mais detalhadamente analisados ao longo do capítulo dois.

O terceiro e o quarto capítulos são sobre Katherine Mansfield, enquanto representante do conto lírico no contexto das literaturas em língua inglesa. A opção por dedicar dois capítulos para essa contista deu-se a partir da necessidade de, num primeiro momento, abordar a sua produção não-ficcional, e algumas de suas considerações sobre o conto lírico. A produção não-ficcional de Mansfield é abrangente, consistindo em ensaios filosóficos e criticos, além de cartas e diários que contêm, dispersos, os seus postulados teóricos sobre o ato de escrever e os modos como a sua produção contística se consolidou.

O quarto capítulo, de cunho analítico, enfoca a produção contística de Mansfield por meio da análise de três contos escritos pela contista, a saber: "The Swing of the Pendulum", "Bliss" e "The garden Party". A escolha desse *corpus* decorreu da necessidade de verificarmos o modo como Mansfield assimila e divulga a concepção de conto formulada por Tchekhov. Além disso, os contos que compõem esse capítulo são significativos de cada uma das três antologias publicadas em vida pela contista e representam o amadurecimento de sua escrita. O enfoque em Katherine Mansfield, devem-se também ao fato de ela ser a única influência literária admitida por Clarice Lispector. Ademais, Mansfield é uma inovadora do conto. Com ela, o gênero passa a contar com uma ênfase na observação e exploração dos afetos, bem como um forte investimento nas imagens subjetivas e na hibridização da prosa pela poesia.

Por fim, o quinto capítulo[7] aborda o conceito de metatextualidade, e busca comprovar que ele se insere nos contos claricianos como uma contribuição original da escritora para o conto moderno. Para tanto, são analisados “O Triunfo”, “A imitação da rosa”, “Os desastres de Sofia”, “A quinta história”, “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “ Dia após dia”. Esses contos foram considerados relevantes porque evidenciam diversas fases da escrita clariciana e demonstram que, de mais de um modo, o traço metatextual está presente em sua produção contística.

Seguem, finalmente, as considerações finais em que, além de retomar as contribuições de cada um dos escritores para a constituição do conto moderno, enfatiza, ainda, os modos como a metatextualidade aparece no texto de Clarice Lispector e de que modo a utilização desse recurso faz o texto da escritora brasileira um dos pontos de ruptura do gênero conto.

[7] Devido à quantidade de contos analisados, visando perceber como o traço metatextual se desenvolve e se apresenta na produção contística de Lispector, esse capítulo é mais extenso do que os demais.

1 - BREVE REFLEXÃO SOBRE EDGAR ALLAN POE E O CONTO DE EFEITO

A importância de Poe na evolução histórica do conto decorre, sobretudo, do fato de ele ser considerado o criador do conto moderno e o primeiro a reconhecer as possibilidades artísticas autônomas do gênero. Tal atributo lhe foi conferido devido aos postulados presentes em seus textos *Twice-Told Tales* (1984) e *A Filosofia da Composição* (1999)[8]. De acordo com Erik Van Achter (2005), a importância desses textos escritos por Poe se dá devido ao fato de que "na tradição literária ocidental, o discurso da poética do conto deriva em grande parte a partir de dois textos críticos de Edgar Allan Poe" (ACHTER, 2005, p. 297 - tradução nossa)[9].

Twice-Told Tales é um conjunto de três resenhas críticas publicadas na revista literária *Graham's Magazine* que datam de 1842 e 1847. Nesses textos, Poe analisa alguns contos de Nathaniel Hawthorne, da Nova Inglaterra. Ele inicia as suas considerações ressaltando a relevância do conto em relação aos demais gêneros, na medida em que "o conto (usamos essa palavra em sua forma popularmente aceita) fornece a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto nível" (POE, 1984, s/p)[10]. Essa citação também evidencia uma tentativa, ainda que embrionária, de Poe em consolidar o conto como um gênero autônomo a partir das características que ele apontará como constituintes do conto não só nessas resenhas como também em *A Filosofia da Composição*.

A partir das considerações com as quais Poe inicia suas resenhas, é possível compreender sua teoria em relação a uma sistematização do conto enquanto gênero. A primeira diz respeito ao uso da palavra *tale* e não *short-story* para se referir à palavra conto. Tal distinção deve-se ao fato de que o primeiro termo se refere às estórias que eram narradas oralmente, nas quais não é possível reconhecer nenhum aprofundamento psicológico nas personagens alegorizadas, cuja trajetória culminava em um desfecho com cunho moralizante. Charles E. May (1994) reconhece que o termo *short-story* se diferencia de *tale* devido ao fato de suas personagens possuírem uma psicologia que interfere em suas ações e comportamentos, além do fato de esse tipo de narrativa se desvincular do compromisso com a explicitação de uma moral no final da história.

---

[8] Convém mencionar que as datas que aparecem ao lado dos títulos dos textos teóricos de Poe se referem ao ano da publicação das versões utilizadas nessa tese. No entanto, *The Review of Twice-told tales* foi publicada pela primeira vez em 1837, ano de publicação da primeira resenha e as duas resenhas posteriores datam de 1842. Já *The Philosophy of Composition* foi publicada pela primeira vez em abril de 1846.

[9] No original: "In the Western literary tradition, the discourse of short story poetics derives largely from two critical texts by Edgar Allan Poe" (ACHTER, 2005, p. 297).

[10] No original: "The tale (using this word in its popular acceptation) affords the best prose opportunity for display of the highest talent" (POE, 1984, s/p).

Entretanto, Poe opta pelo uso da palavra *tale* para se referir aos contos de Hawthorne porque é dessa forma que o próprio escritor define os textos que compõem o seu livro, intitulado *Twice told-tales.* Além disso, a escolha de Poe também decorre do fato de esse termo ser então o mais popularmente aceito pelos leitores. Possivelmente nem ele nem os leitores tinham conhecimento da distinção entre *tale* e *short-story*, uma vez que há uma distância temporal entre o período em que Poe publica as suas resenhas e o estabelecimento da distinção apresentada por May (1994).

A criticidade e o caráter meticuloso de Poe, ao escrever as resenhas, se evidenciam já no momento em que ele tece comentários sobre a escolha duplamente equivocada do título que Hawthorne deu a seu livro. O primeiro equívoco deve-se ao fato de se tentar quantificar o número de vezes que essas histórias podiam ser contadas e delimitar a quantidade de edições que esse livro poderia ter. Nesse sentido Poe (1984, s/p - tradução nossa) escreve: "Se na primeira edição completa foram contados duas vezes, é claro que agora são contados três vezes"[11].

Outro equívoco apontado por Poe recai sobre a nomenclatura dos textos que compõem tal livro, uma vez que, na visão de Poe, a maioria dos textos não são contos, e sim ensaios. Por isso, há na resenha uma sugestão de que Hawthorne teria mais êxito se modificasse o título, contemplando todas as modalidades de textos que o livro contém, tal qual Poe faz quando, criteriosamente, três anos depois da publicação da primeira edição do livro de Hawthorne, intitulou sua própria reunião de contos de *Tales of grotesque and arabesque*.

Poe conclui a primeira resenha, apesar das objeções em relação ao título do livro, reconhecendo o grande valor das composições de Hawthorne na medida em que "não há um trabalho sequer que se desonre diante do melhor dos ensaístas britânicos" (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[12]. É interessante ressaltar que, mesmo reconhecendo o valor de Hawthorne para a literatura norte-americana, Poe mantém sua coerência, na medida em que não o enaltece como contista, pois já havia reconhecido que no conjunto todo que o autor chamava de contos, havia também vários ensaios.

A afirmação de Poe também nos permite reconhecer a relação desigual que havia entre a produção literária britânica e a norte-americana durante esse período. Tal discrepância não ocorre somente em relação à literatura, mas marca também um resquício do processo de

[11] No original: "If in the first collected edition they were twice-told, of course now they are thrice-told" (POE, 1984, s/p).
[12] No original: "There is no job which would do dishonor to the best of the British essayists" (POE, 1984, s/p).

colonização que a Inglaterra realizou sobre os Estados Unidos na medida em que os britânicos se tornaram referência para os norte-americanos, que, mesmo depois de independentes, continuaram tendo-os como parâmetro de qualidade. Como afirma Cortázar (1993a, p. 105): "entre 1830 e 1850, os Estados Unidos iniciam titubeantes a sua história literária. Havia pioneiros de mérito e uns poucos escritores de primeira linha".

No entanto, ao comparar Hawthorne com os ensaístas britânicos, Poe não só reconhece a contribuição do escritor para a literatura norte-americana, como também prenuncia a grandeza que essa literatura, ainda tímida, viria a ter no panorama mundial, a partir de escritores que, como Hawthorne e Poe, não se intimidaram diante de uma literatura de qualidade já reconhecida. Nesse sentido, Poe enaltece a pureza singular e o tom impressionante de Hawthorne, mas reconhece que seus temas não possuem diversificação suficiente e que seus ensaios não são originais, apesar de seus contos possuírem, uma originalidade extraordinária.

Poe inicia a sua segunda resenha retomando a consideração que fizera sobre o equívoco em relação ao título da obra de Hawthorne. A necessidade de recuperar esse comentário demonstra o seu interesse não só em relacionar a primeira resenha, publicada em 1837, com as duas resenhas publicadas cinco anos depois, a fim de informar o leitor, mas também em demarcar o caráter de continuidade de sua reflexão, uma vez que as publicações da segunda e da terceira resenhas não possuíam datas definidas nem espaço suficiente para que a revisão fosse realizada inteiramente. A esse respeito, Poe tece dois comentários:

> Um acidente privou-nos, neste mês, do nosso costumeiro espaço de resenha, o que matou no nascedouro o desejo há muito acalentado – o de tratar desse assunto em detalhes, tomando os volumes do senhor Hawthorne como tema. Em maio, tentamos levar a cabo a nossa intenção. Nesse momento, somos forçados a ser breves (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[13].
>
> Fizemos alguns comentários apressados a respeito do senhor Hawthorne em nosso último número. Tínhamos o objetivo de falar com mais profundidade neste, mas ainda estamos com pouco espaço. Precisamos, necessariamente, discorrer sobre seus dois volumes com brevidade e mais aleatoriamente do que mereciam pelo seu valor. (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[14].

Após reforçar a falta de espaço para que a segunda resenha, assim como a primeira pudesse ser realizada com profundidade, Poe retoma a questão do equívoco do título dado por Hawthorne a seu livro. Entretanto, nessa resenha não se limita a questionar apenas a quantidade

[13] No original: "An accident has deprived us, this month, of our customary space for review, and thus nipped in the bud a design long cherished of treating this subject in detail; taking Mr. Hawthorne's volumes as a text. In May we shall endeavor to carry out our intention. At present we are forced to be brief" (POE, 1984, s/p).

[14] No original: "We made some hurried remarks about Mr. Hawthorne in our last issue. We wanted to talk more deeply about this, but we still have little space. We need, necessarily, to discuss both volumes briefly and more randomly than they deserve for their value" (POE, 1984, s/p).

de edições do livro e nem a equivocada nomenclatura dada aos textos que a obra contém e que é sugerida pelo título, mas avança na discussão ao constatar que, especialmente nos ensaios escritos por Hawthorne, se observa uma característica principal e predominante, que Poe denomina de repouso devido ao fato de estes textos, de cunho ensaístico, não possuírem nenhum traço capaz de provocar a hesitação do leitor a ponto de mantê-lo preso ao texto até que a leitura finalize.

Na visão de Poe (1984, s/p - tradução nossa) esses ensaios não podem ser considerados contos, pois "não há neles a tentativa de fazer efeito. Tudo é quieto, contemplativo e tênue"[15], cabendo ao leitor apenas apreciar o desenvolvimento dessas histórias escritas por Hawthorne. Por meio dessa citação, Poe alerta para o perigo que tal repouso gera na obra, devido ao fato de os textos não gerarem efeito. Entretanto, a presença do repouso não impossibilita a originalidade do contista, mas a restringe na mesma proporção em que a limitação das combinações inusitadas não pode ultrapassar a quietude, ou seja, o repouso. É também, nesse sentido, algo que impede a liberdade da originalidade, comprometendo-a. Ao fazer essa observação, Poe dá início à formulação de sua teoria da unidade do efeito.

Esta teoria de Poe será retomada na terceira resenha e, também, em seu texto *The philosophy of composition*, e diz respeito ao método utilizado para marcar a supremacia do escritor sobre o leitor. Cabe ao escritor definir o efeito ou reação que o conto deve provocar no leitor e garantir, por meio de sua escrita, que cada elemento narrativo, palavra ou imagem presente no conto não seja utilizada por acaso, mas integre uma estrutura meticulosamente planejada para a obtenção e manutenção do efeito pretendido pelo escritor durante todo o período em que a leitura está sendo realizada. O escritor só consegue criar o efeito e manter sua unicidade sem interrupções quando conhece, almeja e antecipa suas consequências na mente do leitor.

Com o intuito de desenvolver com mais afinco essa premissa, Poe abandona os ensaios de Hawtorne e se detém apenas nos seus contos. Essa delimitação se deve à sua posição de que "o conto oferece, em minha opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento"[16] (POE, 1984, s/p - tradução nossa). Nesse comentário de Poe é possível notar que a valorização do conto decorre de sua brevidade, já que o texto breve, em virtude de sua extensão reduzida, permite que o escritor atinja o ponto de maior tensão na narrativa que, para Poe, é a unidade de

[15] No original: "There is no attempt at effect. All is quiet, thoughtful, subdued" (POE, 1984, s/p).
[16] No original: "The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent (POE, 1984, s/p).

efeito. Tal elemento primordial só pode ser alcançado quando a leitura é feita sem interrupções, ou seja, de uma só sentada.

> É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito é um ponto da maior importância. Além do mais está claro que essa unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada (POE, 1984, s/p - tradução nossa) [17].

A citação acima acrescenta um aspecto interessante à teoria da unidade de efeito postulada por Poe, uma vez que, mesmo considerando que haja uma relação entre a unidade do efeito e a brevidade do texto, o autor não limita a existência e a importância dessa unidade somente ao conto, mas a amplia também para o poema rimado, cuja leitura não excedesse uma hora. É interessante, no entanto, observar que, ao tratar do conto, Poe não estipula um tempo demarcado para que o leitor permaneça sentado lendo, mas ao se referir ao poema, o tempo é demarcado em uma hora. Essa delimitação temporal é justificada pelo fato de Poe acreditar que

> Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito na leitura de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências do sentimento poético, induz a uma exaltação d'alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[18].

Ao afirmar a transitoriedade das emoções provocadas pelo poema, Poe reconhece que a brevidade, apesar de ser essencial para a continuidade do efeito, não pode ser excessiva, pois "a brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável" (POE, 1984, s/p). Nesse sentido, nota-se a necessidade de uma demarcação minuciosamente estudada por parte do escritor para conseguir que, durante o processo da leitura, o leitor não se distraia e nem que o efeito pretendido se interrompa. Esse cuidado para que o texto tenha uma extensão exata, demonstra o controle do escritor na composição do texto, além de questionar a ideia romântica de que há um compromisso insondável da escrita com a inspiração.

Poe reafirma que a unidade de efeito é o ponto para causar um estado de excitação ou exaltação na alma do leitor. No entanto, ele também justifica a consciência da efemeridade desse efeito, uma vez que o texto extenso favorece a distração do leitor e pode romper a unidade

[17] No original: "We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It isclear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting" (POE, 1984, s/p).

[18] No original: "We may continue the reading of a prose composition, from the very nature of prose itself, much longer than we can persevere, to any good purpose, in the perusal of a poem. This latter, if truly fulfilling the demands of the poetic sentiment, induces an exaltation of the soul which cannot be long sustained. All high excitements are necessarily transiente" (POE, 1984, s/p).

do efeito. Para tanto, na perspectiva do autor, somente a presença do efeito não é suficiente para que um conto seja considerado bom. Por essa razão, ele reconhece a importância da delimitação da extensão do texto para que o efeito atinja sua unicidade e totalidade.

> A consideração inicial foi esta: a dimensão. Se uma obra literária é muito extensa para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a eliminar o efeito, soberanamente decisivo, da unidade de impressão; porque quando são necessárias duas assentadas, interpõem-se entre elas os assuntos do mundo, e o que chamamos de conjunto ou totalidade cai por terra (POE, 1999, p. 103).

A partir dessa citação, é possível perceber outro postulado de Poe que caracterizaria o conto e que se refere à brevidade desse gênero literário. Ao admitir a importância da concisão do escritor ao produzir um conto, Poe reconhece, como cita Gotlib (1999, p. 34), que "o conto, como toda obra de arte, é produto de um trabalho consciente que se faz por etapas, em função dessa intenção: a conquista do efeito único ou impressão total", ou seja, a constituição de um conto é fruto de um engenhoso raciocínio. Nesse sentido, antes de iniciar a escrita do conto, o escritor já deve conhecer de antemão os acontecimentos que culminarão no desfecho da narrativa, que deve ser surpreendente.

> Eis algo evidente: um plano qualquer que seja digno desse nome só pode ser traçado visando o desenlace antes que a pena ataque o papel. Só quando se tem continuamente presente a ideia do desenlace é que podemos conferir a um plano a sua indispensável aparência lógica e de causalidade, procurando fazer com que todas as incidências e, especialmente, o tom geral tendam a desenvolver a intenção estabelecida (POE, 1999, p. 101).

Outro aspecto que merece ser destacado, na segunda resenha de Poe, é que ele reforça a ideia de uma soberania do conto sobre o romance, uma vez que, devido à sua extensão, o romance não consegue manter a atenção do leitor por tempo suficiente para que a leitura seja finalizada sem distrações e interrupções, ou seja, na visão de Poe não há possibilidade de o romance propiciar uma unidade de efeito ou impressão total àquele que o lê. Sobre esse aspecto, ele comenta na sua segunda resenha:

> O romance comum tem suas objeções, devido à extensão, [...]. Como não pode ser lido numa assentada, perde é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura, modificam, desviam, anulam em maior ou menor grau as impressões do livro. Porém a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade (POE, 1984, s/p - tradução nossa) [19].

[19] No original: "The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in Reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity (POE, 1984, s/p).

Entretanto, Poe faz uma ressalva que o coloca em oposição às teorias da narrativa mais recentes, que primam pelo conflito dramático decorrente dos incidentes presentes no texto. Ele acredita que o contista sábio, mesmo tendo o leitor em suas mãos, deve priorizar o efeito único em detrimento dos incidentes que devem ser elaborados como forma de se atingir o efeito singular, uma vez que "se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo" (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[20].

Por meio dessa consideração, o crítico aponta uma outra característica que avalia como essencial ao conto: o efeito único, mediante o qual todas as palavras devem ter como objetivo apreender a atenção do leitor para que a impressão total se mantenha. Há uma retomada do trabalho meticuloso do escritor, uma vez que este não deve acrescentar ao conto nada que possa ser descartado sem que haja comprometimento do sentido e do efeito único do texto. Ao considerar a escrita de um conto como um processo racional, Poe reconhece que, na função de crítico ele "exige apenas que o plano pretendido seja exemplarmente cumprido, através dos meios mais eficientes" (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[21].

Tal posicionamento de que a escrita de um conto é um processo elaborado e planejado é retomada e desenvolvida no seu texto "A filosofia da composição", publicado em 1846. Nesse texto, Poe descreve, com riqueza de detalhes, o processo da produção de seu poema "O corvo", assim como reforça alguns aspectos já mencionados nas três resenhas escritas sobre o livro de Hawthorne. O primeiro deles deve-se ao fato de conciliar os incidentes com o desenvolvimento da obra, a fim de obter o efeito pretendido. A esse respeito, ele escreve:

> Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero que seria melhor trabalhar com incidentes ou tom – com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a espacialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e conhecimento que melhor auxiliem na construção do efeito (POE, 1999, p. 102).

Esta citação demonstra a prioridade que Poe concede aos elementos que compuseram seu poema. Nesse sentido, o escritor atribui extrema importância ao epílogo "[...] antes que se tente qualquer outra coisa com a pena" (POE, 1999, p. 101), já que será ele que dará coerência e causalidade ao texto, devido ao fato de ele ter que estabelecer relação tanto com as intrigas, quanto com o enredo, incidentes e tom para que a unidade de efeito, proposta por Poe,

[20] No original: "If his very initial sentence tend not to the out-bringing of this effect, then he has failed in his first step" (POE, 1984, s/p).
[21] No original: "The true critic will but demand that the design intended be accomplished, to the fullest extent, by the means most advantageously applicable (POE, 1984, s/p).

permaneça durante toda a leitura. Por isso, ele esclarece “Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo” (POE, 1999, p.101). Ainda em relação ao desfecho, Poe também reconhece que ele tem relevância na produção do texto literário. Nesse sentido, mesmo demonstrando passo a passo a escrita de um texto, ele ressalta que, desde o início, o escritor deve ter em mente o desfecho da história, pois somente assim poderá elaborar as intrigas que irão compor o seu enredo. A respeito dessa estruturação o texto, Poe escreve:

> Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção (POE, 1999, p. 101).

Em seguida, o escritor adverte sobre a maneira como algumas ficções são habitualmente construídas sem que haja nenhum esforço ou elaboração do texto por parte do escritor que se posiciona passivamente para que a história lhe forneça uma tese. Esta pode ser decorrente de um incidente ou, ainda, na melhor das hipóteses, surgir da combinação de acontecimentos impressionantes trabalhados pelo autor, a fim de formar a base da narrativa.

O fato de Poe considerar o terceiro modo como o melhor evidencia a sua preocupação e o reconhecimento em relação ao trabalho meticuloso realizado pelo escritor na produção do texto, e antecipa a sua concepção de que os fatos narrados devem impressionar o leitor para que ele não desvie seu interesse do texto e interrompa a unidade de efeito deste. A respeito desses diferentes modos composicionais, Poe escreve:

> Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores [...]. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático (POE, 1999, p. 103).

Através desse fragmento, Poe reforça a ideia de que a elaboração do texto é consequência do trabalho racional do escritor e não fruto de inspiração ou de alguma forma de transe pelo qual ele passa no momento em que escreve. Ao reconhecer a precisão e a rigidez das etapas que permitem a materialização do texto, Poe consegue traçar um modelo de escrita sobre o qual se originará o conto moderno, mas também permitirá que teóricos não-essencialistas o critiquem justamente pela rigidez de alguns postulados apresentados nesse texto, como, por exemplo, a brevidade e o desfecho anteriormente discutidos.

Após essas considerações preliminares referentes ao posicionamento de Poe em relação ao percurso que o motivou a escrever "O Corvo", há uma descrição detalhada do passo a passo utilizado nesse texto, cujo "intuito é agradar ao público e à crítica" (POE, 1999, p. 103).

O primeiro aspecto abordado pelo autor diz respeito à extensão do texto, pois se este é longo e formado por sucessivos poemas com breves efeitos, o leitor não conseguirá lê-lo em uma só sentada como propõe Poe e, devido à interrupção da leitura, o efeito decorrente da unidade de impressão será destruído, uma vez que, ao retornar ao texto, o leitor terá sofrido interferências do mundo que o cerca. Nesse sentido, a brevidade é uma característica primordial do texto por favorecer a unidade de efeito através da emoção que o leitor vivencia durante a leitura ininterrupta. Sobre esse critério, Poe escreve: "Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente para a produção de qualquer efeito" (POE, 1999, p.104).

Poe também reconhece que o conto tem um compromisso com a verdade, enquanto busca satisfazer o intelecto. A poesia, por sua vez, busca comprometer-se com a beleza, numa tentativa de elevar a alma, ou seja, na visão de Poe, o conto não prioriza o propósito estético, posto que "a beleza é o território do poema" (CORTAZAR, 1993, p. 121). Desse modo, ele reconhece que cada gênero textual tem a sua particularidade e afirma que, para o contista, o interesse deve recair sobre a Verdade. Por isso, afirma "[...] que o autor que quer atingir o meramente belo num conto em prosa está trabalhando com grande desvantagem, já que a beleza pode ser mais bem elaborada no poema" (POE, 1984, s/p – tradução nossa)[22].

Além das considerações presentes no texto "A filosofia da composição" e das duas primeiras resenhas sobre a obra de Hawthorne, Poe inicia a terceira resenha comentando sobre a recepção de tal obra e afirmando que, cinco anos após a escrita da segunda resenha, "o Sr. Hawthorne, o autor de *Twice-told tales*, é escassamente reconhecido pela imprensa e pelo público, e quando é lembrado, é lembrado apenas com tímidos aplausos" (POE, 1984, s/p)[23]. Por meio dessa citação, é possível perceber que tanto a opinião de Poe quanto a da imprensa haviam se modificado em relação à genialidade do escritor em questão. No que se refere ao posicionamento de Poe, tal fato deve-se ao caráter moralizante dos escritos de Hawthorne, devido à sua adesão ao puritanismo e ao movimento transcendentalista que tornaram seus textos

[22] No original: "[...] that the author who wants to reach the merely beautiful in a prose tale is working with great disadvantage, since beauty can be better elaborated in the poem" (POE, 1984, s/p).
[23] No original: "Mr. Hawthorne, the author of *Twice-told tales*, is scarcely recognized by the press and the public, and when he is remembered, he is remembered only with timid applause" (POE, 1984, s/p).

peculiares, porém pouco originais em decorrência da falta de novidade na temática de suas obras.

Com relação ao posicionamento da imprensa, Poe alerta para o fato de que há uma dificuldade de os escritores mais originais serem apreciados por uma crítica conservadora formada pelos clérigos da "North American Review", que condenam a originalidade, uma vez que preferem a quietude à movimentação decorrente do acréscimo de um novo nome entre os escritores já renomados.

No que se refere à recepção e ao reconhecimento de Hawthorne pelo público, Poe reconhece que "os escritores muito originais sempre falham em popularidade", pois para a maior parte das pessoas a originalidade demasiada é difícil de ser assimilada. Entretanto, ele acredita que, se Hawthorne fosse realmente original, o público reconheceria tal originalidade e se tornaria sensível à sua obra. Nesse sentido, o crítico ressalta a importância da novidade enquanto elemento constituinte e essencial da originalidade, que, na sua visão, está intrinsecamente ligada à capacidade que o escritor tem de despertar novas emoções e efeitos no leitor. Contudo, se o escritor, ainda que inicialmente original, não modifica a sua forma de narrar, seu temário, seus procedimentos literários e recorre habitualmente a lugares comuns, ele pode perder a sua originalidade e comprometer a capacidade do leitor e da crítica de apreciarem a sua obra. Desse modo, Poe afirma que:

> [...] o crítico que tiver lido apenas um conto de Hawthorne, pode ser perdoado por imaginá-lo original, mas o tom, a maneira ou a eleição do tema que provoca nesse crítico a sensação de novo não deixará de provocar-lhe, a leitura de um segundo conto, ou de um terceiro ou dos seguintes, uma impressão absolutamente antagônica. Ao terminar um volume, e mais especialmente ao terminar todos os volumes do autor, o crítico abandonará a sua primeira intenção de classificá-lo como original e contentar-se-á em chamá-lo de peculiar (POE, 1984, s/p - tradução nossa)[24].

A partir dessa citação, nota-se que durante os cinco anos que separam a primeira resenha da terceira, Poe teve um amadurecimento crítico, sobretudo em relação à originalidade de Hawthorne. Por isso, nessa resenha, ele reconhece que a originalidade do escritor em questão ficou comprometida pela falta de novidade em suas histórias, argumentando que tal ausência contribui para que sua obra perca a originalidade e se torne apenas peculiar. No entanto, ao reconhecer a íntima relação que há entre a novidade e a originalidade, o escritor chama atenção

[24] No original: "[...] the critic who read only a Hawthorne tale may be forgiven for imagining it original, but the tone, manner, or choice of the theme that causes the critic to feel new will not fail to provoke him, The reading of a second tale, or a third or subsequent, an absolutely antagonistic impression. When finishing a volume, and more especially at the end of all volumes of the author, the critic will abandon his first intention of classifying it as original and will be content to call it singular" (POE, 1984, s/p).

para a diferença que há entre ele e os críticos por direito, já que ele acredita que a originalidade está na novidade de efeito, diferentemente dos demais que reconhecem como marca de originalidade "[...] as combinações absolutamente novas de pensamento, de incidentes, etc"[25]. Entretanto, a repetição dessas combinações e efeitos contribuiu para que a obra de Hawthorne, que à primeira vista parece original, se torne apenas peculiar à medida que é lida. Nesse sentido, Poe (1984, s/p-tradução nossa)[26] escreve:

> A verdadeira originalidade [verdadeira em relação a seus propósitos] é aquela que, ao fazer surgir as semiformadas, as relutantes ou as inexpressas fantasias da humanidade; ou ao excitar os mais delicados impulsos das paixões dos corações; ou ao fazer nascer alguns sentimentos universais ou instintos embrionários, junta-se assim ao aprazível efeito da aparente novidade, um prazer realmente egoísta (POE, 1984, s/p).

Poe define assim seu conceito de verdadeira originalidade, atentando para as possíveis reações do leitor diante dela e constatando que, quando a originalidade ocorre de fato, o leitor, ao mesmo tempo, sente-se impelido perante tal novidade e, também, se perturba por não saber como agir diante de algo que lhe é novo. Nesse sentido, cria-se por meio da novidade uma íntima relação entre o autor que a criou em sua obra e o leitor que se deparou com ela e que, por isso, pode dividir com o autor a sensação e o prazer de desbravar-se diante do novo.

A diferença entre a peculiaridade e a originalidade se caracteriza, de acordo com as ideias do escritor, pela uniformidade e pela monotonia de traços composicionais ou temáticos que outrora foram considerados originais por se apresentarem como uma novidade. Desse modo, ao tratar da singularidade da obra de Hawthorne, Poe refere-se à alegoria presente na maior parte de seus contos como um dos seus grandes fracassos para atrair o intelecto popular e seu gosto. A respeito da alegoria Poe comenta:

> Pode-se aduzir pouco em defesa da alegoria, seja qual for o seu emprego ou sua forma. A alegoria apela, sobretudo, à fantasia, isto é, a nossa aptidão de adaptar o real ou irreal – para adaptar, em suma, elementos inadequados. [...]. A mais profunda emoção que produz a mais feliz das alegorias, enquanto alegoria, é somente uma vaga, muito vaga satisfação pelo esforço do escritor que superou uma dificuldade, e que, a nosso ver, era preferível que nem tivesse tentado superar (POE, 1984, s/p- tradução nossa)[27].

---

[25] No original: "[...]as absolutely new combinations of thought, of incidents, etc" (POE, 1984, s/p).

[26] No original: "The true originality [true of its purposes] is that which, in raising up the semiforms, the reluctant or the unexpressed fantasies of humanity; or by stirring up the most delicate impulses of the passions of hearts; or in giving birth to some universal feelings or embryonic instincts, thus joins the pleasurable effect of the apparent novelty, a truly selfish pleasure" (POE, 1984, s/p).

[27] No original: "Little can be adduced in defense of the allegory, for its use or its form. The allegory appeals, above all, to fantasy, that is, our adaptability of real or unreal - to adapt, in short, inadequate elements. [...]. The deepest emotion that makes a happier allegory, as an allegory, is only a vacancy, much satisfaction for the effort of writer who overcame a difficulty, and that, in our view, it was preferable that neither tried to overcome" (POE, 1984, s/p).

Esta citação demonstra que Poe, assim como os adeptos do romantismo, menosprezava o uso da alegoria em detrimento da exaltação do símbolo, pois "viam a alegoria como mecânica, artificial e convencional, ao passo que o símbolo se define como orgânico, expressão do gênio-poeta, revelada a partir do interior espiritual com contato com a natureza" (MUCCI, 1987, p.126). Sobre a valorização do simbólico pelos românticos, Tzevtan Todorov (1979, p. 210) também comenta:

> No que respeita ao símbolo, encontramos de novo a panóplia das características valorizadas pelos românticos: ele é produtor, intransitivo, motivado; realiza a fusão dos contrários: exprime o indizível. Contrastando com ele, a alegoria é, evidentemente, já feita, transitiva, arbitrária, simples significação, expressão da razão.

Ambas as citações sistematizam os motivos pelos quais Poe reconhece a supremacia do símbolo sobre a alegoria. No entanto, vale ressaltar que tal escritor ainda admite que a alegoria interfere na unidade de efeito, na medida em que propõe uma leitura indireta dos acontecimentos narrados, fugindo da concepção de fantástico de Todorov, devido ao seu caráter arbitrário que impossibilita a hesitação do leitor e o efeito culminante ao final da narrativa. Já o símbolo instiga a leitura e desperta o interesse do leitor para o seu significado e para o sentido produzido por tal elemento na obra. Além disso, favorece a unidade de efeito tão defendida por Poe e não tem vínculo com a literatura moralizante, tal como são os contos de Hawthorne e como era a alegoria na Idade Média. Sobre essa separação entre símbolo e alegoria, Latuf Isaías Mucci (1987, p.125) esclarece:

> Os românticos deixaram de lado a alegoria interpretativa ou hermenêutica e só consideraram a alegoria literária aquela que estabelece a fronteira entre sentido próprio e sentido figurado. Se a retórica clássica não distingue muito claramente os tropos "metáfora", "alegoria", "metonímia" e "sinédoque", os artistas românticos romperam com essa condensação, essa fusão de termos e conceitos literários, que muitas vezes até incluía a alegoria eclesiástica. Acabando com uma inocência original a estética romântica rompeu a união secular do símbolo com a alegoria.

Após as considerações sobre a ineficácia da alegoria no conto de efeito, Poe finaliza a sua terceira resenha expondo de forma sistemática os méritos e deméritos de Hawthorne, reconhecendo a sua peculiaridade, mas não a sua originalidade, e, também, criticando o uso excessivo que Hawthorne faz da alegoria, o que o afasta, segundo Poe, da popularidade. Por outro lado, Poe reconhece a universalidade de Hawthorne, apesar de sentir falta de exclusividade e pessoalidade em seus escritos. Em relação à falta de originalidade e o apego ao conservadorismo de seu contemporâneo, o escritor tece uma crítica incisiva ao final da terceira resenha, sugerindo "que o Sr. Hawthorne emende a sua pena, procure um frasco de tinta visível,

abandone sua Velha Morada, rompa com o Sr. Alcott, enforque (se possível) o diretor de *The Dial* e jogue aos porcos todos os números que tenha de *The North American Review*" (POE, 2004, s/p – tradução nossa)[28].

Essa citação evidencia o descontentamento de Poe com as práticas literárias transcendentalistas do início do século XIX[29] e com a exigência editorial em relação à adoção de tais práticas por parte dos escritores que publicavam tanto no *The Dial*, periódico do grupo transcendentalista, como na *The North American Review*, primeira revista literária dos Estados Unidos, que também comungava dos ideais transcendentalistas. Além disso, Poe menciona o Sr. Ascott, pedagogo norte-americano que partilhava dos ideais do transcendentalismo. Nesse sentido, o crítico deseja que Hawthorne rompa com tais influências e encontre uma forma de escrita inovadora e original que dê novo vigor e visibilidade aos seus textos já desgastados pela abordagem reducionista de sua obra, devido à preocupação moral e religiosa presente em seus textos.

A importância de Poe deve-se ao fato de que ele não apenas iniciou a teorização do gênero conto como também, por meio de seus textos críticos, instigou as discussões sobre características e possíveis definições que o gênero viria a assumir no futuro. Assim,

> A crítica de Poe à inclusão de *sketches* em *Twice-told tales* remete, em primeiro lugar, à sua preocupação com a depuração dos gêneros e, em segundo, à sua concepção de obra enquanto todo orgânico e articulado. Rigoroso e sistemático, em 1840, três anos depois da edição dos contos de Nathanael Hawthorne, intitulará a *sua* própria reunião de histórias curtas de *Tales of the grotesque and arabesque*, onde não incluirá sequer um *sketch*[30],

---

[28] No original: "that Mr. Hawthorne amends his quill, look for a vial of visible ink, abandon his Old Address, break with Mr. Alcott, hang (if possible) the director of The Dial, and throw all the numbers he has of The Pigs North American Review " (POE, 2004, s/p).

[29] De acordo com Greicy Pinto Bellin (2011, p. 42), o transcendentalismo foi o "primeiro movimento literário norte-americano, liderado por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, surgido entre 1815 e 1836 na pequena cidade de Concord, no Estado de Massuchussets, que se configurou como uma forte reação contra o racionalismo do século XVIII e conferiu profundidade filosófica à literatura norte-americana. Os transcendentalistas afirmavam que o indivíduo poderia transcender a realidade e dar origem a uma nova forma de pensamento. Para eles, o homem é o centro espiritual do universo, e pode encontrar sozinho o caminho para a natureza e para o cosmos. Dentro desta perspectiva as convenções literárias e sociais não eram úteis e sim perigosas, pois o escritor deveria encontrar uma forma, uma voz e um conteúdo literário autênticos. A filosofia transcendentalista é um misto de neoplatonismo, filosofia idealista alemã e misticismo oriental, tendo influenciado bastante a literatura norte-americana posterior, desde Walt Whitman até o movimento *beat* na década de 1960. A posição de Hawthorne é contraditória em relação a tal movimento, pois acreditava que o artista refletia, como um espelho, sua visão e partilhava sua opinião de que se poderia chegar a um outro modo de ver o "real" por meio do contato com a natureza. No entanto, divergia dos ideais transcendentalistas, na medida em que, devido a sua relação com o puritanismo, ressaltava os defeitos do homem, em vez de valorizar a sua capacidade intelectual. Já Poe rejeita tal movimento por escrever contos de terror, nos quais as personagens são perturbadas e não conseguem se harmonizar com a natureza para terem uma nova visão de mundo que as confortem. Além disso, Poe era adepto de uma escrita racionalista.

[30] De acordo com Gotlib (1988, p. 16), o termo *sketch* passa a se referir à narrativa descritiva, estática, representando um estado: como é ou está alguém ou alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos; são retratos ou quadros ou caracteres soltos. Diferencia-se do conto poeano que é uma narrativa dinâmica,

> fugindo à tradição, que desde Washington Irving, e até mesmo antes dele, assegurava sempre nos livros de ficção curta espaço para esses textos leves e informais (KIEFER, 2004, p. 28).

Poe, além de ser o criador do conto de efeito ou de impressão como primeira modalidade do conto moderno foi também o responsável pela substituição gradativa de *tale* (o antigo ato de contar histórias, narrar com o uso da oralidade e da escrita) pelo "conto moderno" (conto escrito a partir de alguns pressupostos específicos de tal gênero). Esses critérios próprios do conto (*short story*) seriam, na concepção de Poe, a brevidade, o efeito único e a valorização do desfecho.

A contística de Julio Cortázar é marcada pelas ideias de Poe, devido à grande admiração que ele tinha pelo criador do conto moderno. Por causa desse sentimento, chegou a escrever trabalhos ensaísticos sobre a Poe e sua vida, enquanto narrador e crítico. A respeito da relação entre Cortázar e Poe, Charles Kiefer (2004, p. 58) explicita:

> Os principais trabalhos ensaísticos de Júlio Cortázar sobre o criador do conto moderno são "Vida de Edgar Allan Poe" e "Poe: o poeta, o narrador e o crítico", escritos como introduções a antologias de contos traduzidos por ele. Os outros ensaios, "Alguns aspectos do conto" e "Do conto breve e seus arredores", sofrem visível influência das ideias do autor da "Filosofia da composição".

Cortázar é influenciado pelas ideias de Poe acerca do rigor que o conto exige porque além de reconhecer que a tentativa de teorização de Poe sobre tal gênero precede a dos demais teóricos, também acredita na eficácia de sua contribuição, considerando que suas contribuições teóricas são significativas para qualquer estudo sobre o conto por não se limitarem apenas à diferença entre conto e romance feita com base na extensão do texto, mas também por levarem em consideração, para a diferenciação, um outro princípio pertencente ao conto: a intensidade.

Sobre esse aspecto, Cortázar (1993a, p. 157) escreve: "O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige". Tal conceito é defendido por Poe quando ele afirma que "em toda composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indiretamente não leve a um único plano pré-estabelecido", ou seja, para ambos o conto deve alcançar a brevidade, por meio da intensidade defendida por Cortázar. Vale ressaltar que a ideia de que o conto deve utilizar o mínimo de palavras e não deve haver, na sua constituição, nenhuma palavra supérflua, é um conceito partilhado por todos os teóricos aqui abordados.

---

na qual as personagens se envolvem num evento, diante do qual busca-se atingir um efeito único no leitor. Tal efeito modifica, de modo intenso, a vida da personagem.

Cortázar partilha com Poe a ideia de que a extensão seja um elemento diferenciador entre o romance e o conto. O contista, em seu magistral texto *Alguns aspectos do conto,* reconhece que o conto tem como particularidade o reconhecimento da noção de limite, ao passo que "o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada" (CORTÁZAR, 1993, p.151). A fim de exemplificar tal diferenciação, o escritor compara o romance ao cinema e o conto à fotografia. Assim como a fotografia deve se reduzir ao campo que a câmera abrange, o conto também deve se limitar a "uma imagem ou acontecimento que seja significativo" (CORTÁZAR, 1993a, p. 151).

A significação de um conto, na visão de Cortázar, apesar de parecer que decorre da escolha do tema, não se limita a ele. De nada adianta um bom tema se ele não for excepcional. O caráter de excepcionalidade temática que favorece a significação de um conto, não deve, contudo, residir, na visão de Cortázar, na presença do extraordinário e do insólito, como aparentemente propunha Poe, mas "deve ser determinado em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor; o que está depois é o tratamento literário do tema" (CORTÁZAR, 1993a, p. 152). Desse modo, "todo conto é assim, predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador" (CORTÁZAR,1993a, p. 152).

É interessante, porém, observar que a fascinação que o tema causa no contista, oferecendo-lhe uma possibilidade de escrever um conto significativo, apesar de essencial não é o suficiente para que o conto seja expressivo de fato. Cabe ao leitor, enquanto juiz implacável, finalizar o processor de criação do conto e atestar seu sucesso ou fracasso. Sobre essa relação entre o conto e o leitor, Cortázar (1993a, p. 157) escreve que "[...] o conto tem que nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor"

As ideias teóricas de Cortázar e Poe sobre o conto moderno são convergentes, não apenas por ambos atribuírem como característica marcante do conto a sua brevidade (trata-se de um princípio contístico definido por Poe e reforçado por todos os demais teóricos que o sucederam e realizaram seus estudos sobre o conto enquanto gênero literário), mas também por partilharem a ideia da importância do ofício de escritor, tendo em vista que, ao escrever um bom conto, seu criador deve redigi-lo de tal forma que o leitor se sinta, momentaneamente, sequestrado durante o processo da leitura e submetido ao efeito que a mesma deve produzir. Na tentativa de expressar a força que esse efeito deve exercer no leitor, Cortázar se vale da noção

de *knock-out* em concordância com o pensamento poeano, "o conto deve ser incisivo, mordente e sem tréguas desde as primeiras frases" (CORTÁZAR, 1993a, p. 152).

Outra contribuição para a significação do conto, juntamente com a intensidade, é o que Cortázar (1993a, p. 158) chama de tensão. Ele descreve a tensão como "uma variação da intensidade", na medida em que "é uma intensidade de outra ordem", que enfoca a maneira pela qual o autor aproxima, lentamente, o leitor do que ele conta. É essa tensão que faz com que o leitor, mesmo sem saber o que acontecerá no conto, não consiga parar de lê-lo. Diferentemente da intensidade que coloca o leitor repentinamente em uma narrativa, cujos fatos lhe são apresentados abruptamente e sem nenhuma preparação, a tensão já permite que os fatos sejam apresentados de forma mais sutil, contribuindo para que o leitor se prepare melhor para as surpresas e estranhamentos que o texto possa lhe causar.

O conto contemporâneo tem, portanto, sua origem com Poe e, ao "cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios" (CORTÁZAR, 1993b, p. 228), diferencia-se do romance pelo reduzido número de páginas diante das quais o enredo se desenvolve a partir do que Cortázar (1993b, p 229) metaforiza como sendo "uma corrida contra o relógio", na medida em o contista terá pouco espaço para desenvolver um conto plenamente realizado, no qual estejam presentes a intriga vivenciada pela personagem, o efeito único pretendido pelo escritor e o desfecho.

Diante da brevidade caracterizadora desse gênero, Cortázar (1993b, p. 228) afirma que "a metáfora do conto perfeito é a esfera". Essa metáfora, proposta por ele é pertinente, pois essa forma envolve a si mesma sem deixar nenhuma brecha na qual algo possa ficar de fora ou sobrar. Com o conto acontece o mesmo, pois toda a narrativa deve ter uma extensão curta e, logo, não pode conter nada que seja supérfluo. É interessante observar, no entanto, que, apesar do conceito de esferidade contística ser bastante usado por Cortázar, esse conceito não é novo, corresponde ao que Poe chama de unidade de efeito. Sobre a relação entre tais teorias, Kiefer (2004, p. 90) justifica:

> Se para produzir no leitor o efeito planejado o contista precisa concentrar todo o seu labor na economia verbal, no rigor da organização das partes, na austeridade e simplicidade da linguagem, para chegar à esferidade o contista precisa também comprimir o universo narrativo em pequeno espaço e trabalhar com temas realmente significativos.

Nessa citação, fica evidente a intima relação entre as propostas de Poe e Cortázar. Assim como o primeiro, o segundo teórico também buscava a pureza do gênero (pelo uso de acontecimentos puros), a diversidade temática, a originalidade do enredo, a totalidade do efeito, a extensão reduzida, a linguagem organigamente trabalhada, o ambiente, a atmosfera, o estilo,

a economia verbal e o tom. A presença de tais fatores caracteriza o conto, que Cortázar denominou de "máquina infalível" por sua capacidade de gerar uma estrutura fechada, compacta e eficiente. Em relação à atmosfera, Cortázar (1993a, p. 121) reconhece que "o efeito obtido depende de episódios ou atmosferas que escapam originalmente a seu domínio, o qual se impõe *a posteriori*"; já em relação ao ambiente, Cortázar (1993a, p. 125) reconhece que este é trabalhado por Poe com perfeição, pois Poe "tem a aptidão de introduzi-lo em um conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente múltiplas influências de suas formas, cores e móveis". Para Poe, o ambiente, nesse sentido, incorpora-se ao acontecimento.

É importante ressaltar que, o ambiente de Poe não deve ser confundido com a atmosfera de Tchekhov, já que, na concepção de Poe, o ambiente é uma propriedade da linguagem descritiva utilizada por ele, ao passo que a atmosfera de Tchekhov decorre do estado de espírito das personagens, de seus silêncios e dos vazios do próprio texto.

Com base nas reflexões presentes neste capítulo, reconhece-se a importância de Poe na evolução do conto moderno e no desenvolvimento dessa tese não apenas pelo fato de ele ser considerado o criador do conto de efeito ou de impressão como primeira modalidade do conto moderno, como também por ter sido o responsável pela substituição gradativa do *tale* (o antigo ato de se contar histórias, narrar com uso da oralidade e da escrita) pelo "conto moderno" (*short story*) – o gênero conto criado a partir de seus pressupostos: moderno, com especificidades de gênero (brevidade, efeito único, valorização do desfecho e do acontecimento) e com poética definida a ser seguida. Além disso, sua teoria, apesar de germinal, permitiu que o conto moderno enquanto gênero fosse discutido por outros teóricos e contistas e que outras modalidades de conto fossem propostas, propagadas e assimiladas pelos escritores que o sucederam como é o caso de Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector.

2 - TCHEKHOV E O CONTO DE ATMOSFERA

No capítulo anterior, tratamos de Edgar Allan Poe e da sua contribuição tanto para o surgimento no conto moderno, como para a sua divulgação enquanto gênero literário por meio não só dos textos ficcionais que produziu, mas, também, pela tentativa de sistematização dos fundamentos teóricos que, na sua visão, caracterizam o gênero em questão e o consolidam não mais como subgênero do romance. A respeito da contribuição de Poe para o conto moderno, Mempo Giardinelli (1994, p. 14) comenta:

> Edgar Allan Poe é o único a escrever uma considerável série de narrativas que vêm a significar um impulso definitivo no gênero em seu país e no mundo, aperfeiçoando formas que se mantêm até o momento atual. É o pioneiro no inventário das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo.

Na perspectiva de Poe, o conto é o gênero em que o escritor habilidoso consegue mostrar melhor o seu talento porque, diferentemente do romance e da crônica romanceada, ele não deve ser extenso e nem ter a sua leitura interrompida. Com base nessa observação, Poe inicia o processo de criação das proposições teóricas sobre o conto que, segundo ele, se caracterizaria pela brevidade e pela constituição de um efeito único produzido no leitor, durante o processo da leitura. Ele atesta que é necessário que um conto possa ser lido sem que haja interrupções para que os pensamentos do leitor não se dispersem e o efeito único não se perca.

A preocupação com relação à manutenção do efeito único é tão vigorosa na perspectiva do autor, que toda a narrativa, desde suas as primeiras linhas, deve "sequestrar" o leitor, por meio da busca da concisão, através da narração do acontecimento puro (sem acessórios, descrições extensas, diálogos marginais) que culmine num desfecho surpreendente, no qual o conflito é resolvido. As questões que o leitor possa vir a formular durante o processo da leitura são respondidas pelo próprio desenvolvimento do conto, que desde o seu início, já almeja o desenlace.

Feita esta síntese da contribuição de Poe para o surgimento do conto moderno, passemos a Anton Tchekhov, que será objeto de estudo desse capítulo que se dividirá em duas partes, a saber: abordagem dos postulados teóricos de Tchekhov e sua identificação em um conto do escritor.

Tchekhov também contribuiu para o desenvolvimento do conto enquanto gênero ao propagar, em suas cartas, os fundamentos teóricos do conto de atmosfera[31]. Essa modalidade

[31] Fábio Lucas (1983) conceitua o conto de atmosfera como portador de um drama estático em que a importância do texto recai sobre o relato do fato e a ação externa se reduz ao mínimo, sendo mais adequado ao herói da consciência do que à personagem da ação. A ação dramática, nesta modalidade de conto requer ambientes íntimos

contística, de acordo com Walnice Nogueira Galvão (1983), possui um tom mais sugestivo na composição da narrativa, buscando revelar o estado de espírito da personagem por meio da simbologia do tratamento mais artístico com a linguagem, além de promover um afrouxamento da rigidez em relação à forma do conto clássico, já que nessa modalidade o desfecho pode ser reticente ou permanecer em aberto. A esse respeito, Elena Vassina (2009), em um dossiê escrito para a revista *Cult*, comenta: "O escritor não se acha pregador da verdade, nunca sugere soluções para os problemas tão difíceis da vida, por isso, muitas obras não têm desfecho, terminam em reticências, como o fluxo natural da vida" (VASSINA, 2009, p. 62). Essa estruturação perturba a composição clássica pautada em começo, meio e fim, com a qual Poe consolida a (sua) modalidade do conto de efeito.

Outra diferença do contista russo em relação a Poe está no fato de que ele, apesar de sempre refletir a respeito do conto, não escreveu nenhum ensaio crítico em que elencasse seus postulados e demonstrasse como eles poderiam ser aplicados em um texto literário. Por isso, sua volumosa correspondência, estabelecida com escritores já consagrados e iniciantes, é um objeto de estudo essencial. Nela estão expostos os seus fundamentos críticos sobre a sua forma de escrever, bem como sobre a forma de narrar de outros contistas. Tchekhov expõe e discute as questões pertinentes ao seu fazer literário, bem como as que se referem à construção da narrativa de autores que lhe escreviam a fim de obterem conselhos ou um direcionamento para seus trabalhos. Desse modo, suas cartas constituem um valioso registro dos critérios e valores que ele considerava serem necessários para facilitar ou dificultar o sucesso de um conto. Conforme Sophia Angelides, em *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética:*

> Não há em seus comentários uma intenção evidente de estabelecer uma teoria. O escritor está sempre voltado para problemas concretos suscitados pela sua própria obra (sobretudo na segunda metade da década de 1880) ou pelos trabalhos de autores iniciantes que lhe pedem opinião (ANGELIDES, 1995, p. 184).

Apesar da falta de interesse em tentar explicar seus procedimentos literários por meio de uma teoria sistematizada, Tchekhov evidencia em suas cartas uma preocupação com as questões pertinentes à caracterização do gênero conto, a fim de que este se torne apreciado pelos leitores e reconhecido pela crítica. Em relação ao posicionamento da crítica sobre os contos de Tchekhov, Esdras do Nascimento (1996, p. 01) escreve: "A recepção da obra de Tchekhov é problemática já nos meios culturais russos de fins do século XIX, quando as opiniões a respeito

---

dentro dos quais se pode penetrar na intimidade psicológica da personagem. Esta será a concepção de conto de atmosfera adotada nessa tese. No entanto, outros teóricos também discutiram tal modalidade contistica como, por exemplo, Luiz Gonzaga Marchezan e Galvão, citados nesse capítulo.

de sua obra estiveram razoavelmente divididas entre a devoção e o descrédito". Essa posição dúbia da crítica em relação à sua obra deve-se ao fato de os críticos ainda considerarem o romance como o gênero literário por excelência e valorizarem um enredo bem estruturado e claro em que se evidencie o posicionamento ideológico adotado pelo escritor. Por outro lado, Tchekhov era considerado, por alguns críticos, um escritor promissor porque refletia sobre a produção do conto e apresentava inovações para o gênero, apesar de "focalizar apenas situações corriqueiras e sem interesse literário", como expõe Angelides (1995, p. 23).

O caráter promissor de sua carreira e inovador de sua contística é apontado pela crítica que, timidamente, reconheceu seu talento, advindo das transformações que seus, chamemos assim, pressupostos teóricos provocam na caracterização tradicional do gênero, subvertendo, sobretudo: a) a questão do tempo enquanto um elemento cronologicamente marcado e a relação de causalidade como mola propulsora do desenvolvimento sequencial da ação; b) a prerrogativa do diálogo como recurso propiciador da tensão entre as personagens; c) a classificação demarcada da personagem como boa ou má; d) o enfoque do enredo nos acontecimentos e na quantidade de ações que o constituem; e a presença da fábula e do desfecho. Em relação à causalidade que diferencia o conto de enredo (proposto por Poe) e o conto de atmosfera (Tchekhov) nota-se que:

> O conto de enredo é modulado numa escala dissonante, a fim de que seu enunciador construa um tom descontínuo entre começo, meio e fim, uma relação de causa e efeito, um princípio de causalidade. Já o conto de atmosfera é modulado dentro de uma escala consoante, num tom contínuo, a fim de que sua enunciação elabore uma consonância entre o seu início e o seu final. Um enredo mostra-nos descontinuidade; uma atmosfera, continuidade, circularidade. No enredo a ênfase transita entre seqüências (e entre elas um episódio será fundamental, terá seu desenlace). O conto de atmosfera fixa-se num estado, numa situação em que temos a atmosfera, o ambiente, a situação de uma ação (MARCHEZAN, 2006, p. 234-235).

No entanto, a preferência por tematizar situações banais e cotidianas caracteriza, para a crítica inicial de Tchekhov, a ausência de um posicionamento ideológico em sua literatura. Tal fato causa indignação, já que, na década de 1880, a Rússia foi acometida por tensões sociais que se fortaleceram e ganharam força com o assassinato do czar Alexandre II em 1881. Ademais, a situação piorou com o crescimento dos grupos revolucionários que discordavam do absolutismo do novo rei.

Tchekhov esclarece, em carta destinada a Suvórin, que "[...] os grandes artistas devem se ocupar da política apenas na medida em que é preciso defender-se dela" (PIERO BRUNELLO, 2007, p. 93). Segundo Tchekhov, os intuitos do escritor não devem ser o de condenar ou absolver os personagens a partir dos conflitos que estas vivenciaram, mas apenas mostrá-las como são, buscando captar a completude da psiquê humana ou a totalidade de uma

vida sem recorrer a um discurso doutrinário e ideológico. Sobre a resistência da primeira crítica da obra de Tchekhov em reconhecer o valor desse contista pela falta de um explícito enfoque ideológico tanto social quanto político, Eikhembaum (*apud* ANGELIDES,1995, p.183, aspas da autora) comenta:

> Depois de Turguéniev, Dostoievski, Tolstói, Saltikóv-Chitchedrim e Gleb Uspiénski, os contos de Tchekhov eram vistos por muitos como a expressão de apatia e indiferença social. Começaram a falar do caráter "casual" dos temas tchekhovianos, da colocação indiferente dos fatos e acontecimentos, da ausência de uma visão de mundo. Causava surpresa o fato de Tchekhov só relatar ninharias e toda espécie e explicar nada.

A partir de 1886, essa temática do cotidiano passa, porém, a chamar a atenção da crítica pela sensibilidade do olhar tchekhoviano, que descobre a graça e a grandiosidade dos acontecimentos corriqueiros para a arte contística. Assim sendo, ele demonstra uma preferência não só pela forma breve quanto à extensão como, também, pela temática do pequeno, do marginal, do trivial e, de certo modo, do insignificante. Daí advém o seu gosto por personagens comuns, que, ao viverem uma vida simples, enfrentam conflitos corriqueiros. Nesse sentido Mariana da Silva Lima (s/d, p. 01) reconhece que "Tchekhov parece inscrever-se sob o signo do pequeno". Essa particularidade foi um dos fatores responsáveis pelo fato de que seus contos não tenham sido apreciados por aqueles que, assim como Thomas Mann, admiravam as formas longas como os romances e as narrativas épicas.

> Eu nutria um certo menosprezo por essa forma, sem realmente compreender que forças íntimas de gênio eram necessárias a fim de obter o curto e o conciso, em que concisão – talvez a mais admirável – se podia absorver toda a plenitude da vida, elevar-se inteiramente à categoria épica, que bem pode superar em intensidade artística o grande, a obra gigantesca que, às vezes, inevitavelmente fica cansativa e monótona (MANN, 1988, s/p).

Outro dado importante que marcou a carreira desse contista, deve-se ao fato de que, a partir de 1886, o escritor abandona os pseudônimos adotados, desde 1880, para escrever contos humorísticos em jornais e revistas. Ele assume a sua verdadeira identidade quando, no Jornal de São Petersburgo, tem a possibilidade de escrever contos não cômicos e de ser lido por um leitor mais exigente. Sophie Laffitte (1993, p. 04) afirma que dessa época em diante "o tom e o conteúdo dos contos de Tchekhov mudam estranhamente".

Essa mudança deve-se ao fato de o escritor deter seu olhar na verdade oculta das coisas, que se manifestaria para além das aparências. Sua escrita apresenta-se, então, de forma cada vez mais elíptica e as palavras reduzem-se apenas ao que é essencial. Não há, nesse sentido, nenhuma palavra que possa ser considerada inútil ao desenvolvimento da narrativa. Quanto à sua originalidade, ela se marca pela presença do estilo essencialmente poético e pelo olhar

perceptivo ao revelar dimensões insuspeitas em acontecimentos aparentemente insignificantes. Essa nuance da narrativa de Tchekhov marca a presença da hibridização de gêneros em sua escrita, uma vez que promove a junção entre a objetividade épica no relato e a expressão poética. Na sua contística, há, ainda, maior atenção ao processo narrativo e a um referencial voltado para o próprio processo da escrita. Sobre esse aspecto poético do conto moderno Lucas (1983, p. 111), escreve:

> Tal conto prescinde de exórdios, circunlóquios e etapas preparatórias da ação narrativa, contenta-se com a exiguidade de palavras, embora nele, frequentemente, proliferem observações lírico-filosóficas, jogos verbais e sutilezas psicológicas.

Sua arte sintética, sem acessórios, subverte o padrão do conto construído em torno do desenlace, proposto por Poe, e prioriza o meio (desenvolvimento) da narrativa, modificando a estrutura do conto tradicional na medida em que o início da narrativa ocorre de forma repentina, pela seleção e narração de um fato cotidiano da vida do protagonista, penetrando em seus pensamentos íntimos e angustiantes para buscar uma solução do conflito interior. Na maioria de seus contos, esse aspecto não se resolve plenamente com o desfecho da narrativa. Willian Somerset Maugham (1964, p. 127) acrescenta que "Tchekhov suprimia, sem piedade, tanto o começo quanto o fim de suas histórias". Nesse sentido, tal estrutura opõe-se às ideias de Poe, ao abandonar a ênfase no desfecho e deslocá-la para o meio, no qual mais se detém o conflito vivido pela personagem. Desse modo, Tchekhov comenta: "comecei forte e terminei em pianíssimo, contrariando as regras da arte dramática" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES,1995, p. 192).

Nas cartas de Tchekhov torna-se possível reconhecer alguns pontos de convergência entre ele e Poe. Ambos consideram, como expõe Gotlib (1988), que a brevidade é o que caracteriza o conto e, em decorrência do fato de ser breve, tal gênero propicia a manutenção do efeito único, já apontado por Poe, e denominado por Tchekhov de "impressão total". Mesmo reconhecendo a importância do efeito ou impressão total no conto, o contista russo propõe que tal impressão se dilua ao longo da narrativa. A esse respeito, Ítalo Ogliari (2014, p. 05) escreve:

> As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como "O gato preto", que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificadas por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos.

A partir dessa citação, é possível perceber que Tchekhov desloca a importância que Poe atribui ao acontecimento e ao desfecho para a atmosfera presente no conto. Ele, como dissemos

acima, introduz no conto moderno a categoria do "conto de atmosfera", que pode causar estranhamento no leitor, colocando-o em uma posição desconfortável e instando-o a preencher as brechas deixadas pelo contista. Devido à concisão do gênero, Tchekhov não escreve nada além do suficiente para o leitor preencher e atribuir ao conto o sentido que sua própria leitura propõe e/ou sugere.

Na obra de Tchekhov, o leitor torna-se cúmplice do efeito e do sentido do conto. Este posicionamento do escritor difere da visão de Poe, que considera o leitor como mero coadjuvante nas mãos do escritor. Sobre o papel limitado do contista, na visão de Tchekhov, Hélio Pólvora (1996, p. 350) elucida que: "O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou a respeito de Deus ou do pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial". Além disso, o contista russo também propõe, na contramão da tradição do conto, um desfecho reticente, ou seja: o autor apenas sugere, mas não conclui, para que o leitor participe efetivamente da construção do sentido do texto. Sobre esse aspecto Daniela Amaral Tavares (2013, p. 13) esclarece:

> Esse novo procedimento adotado por Tchekhov, conforme mencionado anteriormente, insere-se em narrativas cujos desfechos não necessariamente apresentam finalizações, nem soluções, que priorizam temas e personagens do cotidiano russo e são dotadas da "originalidade", tão cara ao autor, muito mais por conta dos pequenos detalhes e brechas, dispostos ao longo da obra que pela temática escolhida.

É relevante apontar que, devido à importância dada à atmosfera do conto, Tchekhov se distancia do acontecimento extraordinário da teoria da Poe e do simples acontecimento de seu antecessor, Guy de Maupassant, para o qual a narrativa deve se desenrolar sem nenhuma surpresa que possa prejudicar o curso natural dos eventos, que compõem a história narrada e sua intriga. É importante notar que tanto o modelo de Poe quanto o de Maupassant podem facilmente ser moldados na estrutura linear do conto tradicional que, de certo modo, se mantém no conto moderno proposto por Poe. Tchekhov, por sua vez, vai se utilizar dessa estrutura à sua maneira. Poe, em última análise, só introduz a exigência de brevidade e desfecho surpreendente na primeira modalidade do conto moderno, que deve causar um efeito impactante no leitor.

Tchekhov apresenta, ainda, outras contribuições para a sistematização dos aspectos que caracterizam o conto moderno. Ele não se preocupa com a constituição linear da história, comprometendo a unidade tradicional de início, meio e fim ao escrever narrativas cuja força expressiva está no início ou no meio da mesma. Ele também inova com relação à priorização das personagens e de suas ações. De acordo com Pólvora:

> Suas personagens nada fazem de notável. Andam, gesticulam, falam, se desentendem ou silenciam. Às vezes os seus silêncios gritam. E o que elas dizem ou calam é mais importante do que aquilo que poderiam pensar por intermédio de quem as criou. Revelar, pois, a personagem ao invés de descrevê-la e de justificá-la, pelo que ela diz ou cala, faz ou omite, é uma das técnicas do conto tchekhoviano (PÓLVORA, 1996, p. 349).

Outro ponto de destaque nas ideias esboçadas por Tchekhov em suas cartas refere-se aos postulados considerados essenciais para a produção de um "bom conto", a exemplo do conceito de verticalização. Enquanto os contos clássicos buscavam a horizontalidade de uma trama bem estruturada e desenvolvida a partir da lógica de começo, meio e fim, Tchekhov opta por uma trama vertical, na qual o compromisso do contista é permitir que, por meio de uma situação limite, apareça uma verdade oculta no conto. A respeito dessa característica de Tchekhov, Pólvora (1996, p. 349) comenta:

> A verticalização predomina sobre a horizontalidade do relato, o contista não parece empenhado em narrar ou contar, senão em atingir um instante crítico, uma situação-limite, quando, então, desvela alguma verdade oculta, ou tangencia um mistério de personalidade. Em outras ocasiões, o conto parece brotar sem a intervenção do autor, ele se narra, caprichosamente se deixa ficar incompleto, uma parte mergulhada nas sombras ou submersa.

Com base nessa citação, é possível ainda fazer duas últimas considerações a respeito das propostas de Tchekhov: o efeito de estranhamento ocorre quando, em algum momento de sua leitura, o leitor percebe que o conto expõe uma verdade oculta. Essa descoberta causa-lhe desconforto se ele só consegue ler a história aparente. O fato de a história narrada fornecer indícios de uma outra verdade, que, apesar de não revelada, é sugerida relaciona-se às ideias de outros autores sobre o conto moderno: as de Ernest Hemingway e as de Ricardo Piglia.

Na visão de Hemingway, em sua "teoria do iceberg", o escritor não deve apresentar um texto no qual o leitor encontre toda a verdade da narrativa e todas as respostas para os seus possíveis questionamentos, tornando-se um simples objeto na mão do autor. A fim de que o leitor participe da construção do sentido da obra, Hemingway acredita que devam ser apresentadas ao leitor somente as informações que o auxiliem na construção do sentido de forma convincente e segura. Nessa perspectiva, o não dito predomina sobre o dito e o sugerido ganha estatuto de fato consumado:

> O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água (HEMINGWAY *apud* MOSCOVICH, 2006, s/p).

O escritor e crítico argentino Ricardo Piglia também contribuiu teoricamente, ao dedicar dois de seus textos, *Teses sobre o conto* (2004) e *Novas teses sobre o conto* (2004), para expor

suas ideias a respeito da caracterização e tentativa de definição do gênero. Nesses textos, Piglia faz pequenas afirmações categóricas sobre o conto, fato que, por um lado, lembra os manuais, dando aos leitores a ideia de como fazer um conto, mas, por outro concentra uma possibilidade de que os procedimentos por ele propostos na escrita de um conto sejam considerados imutáveis. A possibilidade de imutabilidade é, porém, passível de contestação, uma vez que ele próprio reformula as suas considerações acerca do gênero no segundo texto a ser, aqui, discutido. É interessante observar que em pleno século XX, período em que grande parte dos conceitos são relativizados, ele se proponha a falar de teses. Como o próprio nome sugere, as teses são fruto de leituras, aperfeiçoamentos e comprovações de textos de teóricos anteriores ao seu. Seu texto tem um caráter beligerante, ele escreve para expor o que pensa e coloca-se a favor ou contra alguns dos que o antecederam. Seu texto se inicia retomando uma anedota, presente em um dos cadernos de notas de Tchekhov, que narra a vida fatídica de um homem que vai para o cassino, ganha um milhão, volta para sua casa e se suicida.

Para Piglia, esse tipo de narrativa sintetiza a forma clássica do conto, por se deter unicamente nas ações da personagem que, narradas de maneira linear, propiciam um desfecho surpreendente. Esse tipo de desfecho permite que o leitor possa vislumbrar um relato não escrito, no qual se concentram os motivos que levaram a personagem a cometer suicídio, quando o esperado seria, por exemplo, que ele se alegrasse com tamanha fortuna. A escolha por frases tão sucintas, quase que inteiramente compostas de verbos e pronomes, além de contribuir para a brevidade do conto, também auxilia nas brechas, responsáveis pela presença da segunda história que está nas entrelinhas e no silêncio da narrativa. Para o autor, desse modo, sua primeira tese é evidente e concentra-se no fato de "um conto sempre contar duas histórias" (PIGLIA, 2004, p. 89).

As duas histórias às quais se refere Piglia em sua primeira tese, apesar de coexistirem num mesmo conto, não se apresentam ao leitor da mesma forma, na medida em que a estória centrada na personagem ou no acontecimento sempre aparece em primeiro plano. A história secreta mesmo sendo narrada de modo elíptico e fragmentado, produz no leitor o efeito surpresa quando seu final vem à tona. Efeito que se assemelha ao que Tchekhov chama de estranhamento, por meio do qual o leitor é levado a dar uma nova interpretação ao texto a partir das pistas que a história secreta fornece. Nesse sentido, é interessante notar que as duas histórias são responsáveis pela existência do conto. Na visão de Piglia, elas são narradas, praticamente, com os mesmos elementos e as mesmas palavras, mas eles "entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas" (PIGLIA, 2004, p. 90), cujas intersecções auxiliam a construção do sentido.

Além de Tchekhov, cuja anedota Piglia usa para iniciar seu texto, ele também cita Borges, Hemingway e Kafka. Com relação às observações acerca de Borges, a simplicidade da história que aparece em primeiro plano serve para dissimular a importância que elementos aparentemente insignificantes têm na construção da segunda história. Tal constatação pigliana alerta-nos para o fato de que, enquanto leitores, devemos estar atentos a todos os detalhes que auxiliam na constituição da narrativa, uma vez que neles pode estar a pista de uma segunda história que se cria a partir da narrativa que estamos lendo. Sobre essa questão, Piglia (2004, p. 90) comenta: "O que é supérfluo numa história é básico na outra".

A utilização de outros escritores, no texto de Piglia, deve-se à tentativa de exemplificação acerca das variantes nas quais é possível apresentar tanto a história aparente quanto a história oculta. Hemingway e Kafka, assim como Tchekhov, têm uma maneira singular de escrever seus contos. Enquanto o primeiro "põe toda a sua perícia na narração hermética da história secreta", usando magistralmente o recurso da elipse, Kafka faz o processo inverso ao "contar com clareza a história secreta e narrar sigilosamente a história visível" (PIGLIA, 2004, p. 92).

Apesar das variantes apresentadas no parágrafo acima, Piglia centra-se na ideia de que o conto sempre narra duas histórias e de que a história visível sempre se encerra com uma história secreta. Contudo, o mistério do relato oculto não está no conto em si, mas na forma enigmática como o escritor dispõe as palavras ao escrever o texto, ou seja, é o modo de narrar que engendra a segunda estória. Nesse sentido, "a estratégia do relato é posta a serviço dessa narrativa cifrada", fato que leva o estudioso a formular sua segunda tese, na qual afirma que "a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes" (PIGLIA, 2004, p. 91).

A partir das teses expostas, Piglia reúne em um mesmo parágrafo autores que ele considera como sendo precursores do conto moderno, dentre os quais está Tchekhov e Katherine Mansfield. Propõe uma distinção entre os contos ao modo de Tchekhov, que ele chama de modernos e os contos segundo os modelos de Poe, que ele considera como clássicos. Para Piglia (2004, p. 91) são modernos os contos que "abandonam o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalham com a tensão entre duas histórias, sem nunca resolvê-la", ou seja, "contam duas histórias como se fosse um só". Dessa maneira, o teórico partilha da teoria do *iceberg*, sugerida por Hemingway, adotada também por Tchekhov, cuja base é nunca contar o mais importante, mas escrever a estória de tal modo que o leitor perceba que aquilo que está escrito é apenas a ponta de algo muito mais interessante que se construiu, justamente, em decorrência da sugestão, das entrelinhas e das brechas formadas pelo que o texto não diz.

A arte de narrar as duas histórias tensionando-as, de modo que pareçam apenas uma, proporciona ao leitor um final secreto. Por isso, Piglia (2004, p. 107) acredita que "há algo no final que estava na origem e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera". Essa citação presente em *Novas teses sobre o conto*, texto no qual o autor se dedica a estudar os desfechos inspirados nos contos de Borges, ganha abrangência quando relacionamos a ideia de um final surpreendente às propostas de Poe e Quiroga, que atribuíam grande importância ao final, a ponto de o vislumbrarem antes mesmo de iniciarem a escrita do conto, acreditando estar no desfecho o ápice ou o fracasso da manutenção do efeito único, buscado intensamente por Poe em seus contos. Sendo concisas, as teses e observações de Piglia contribuem significativamente para o desenvolvimento da teoria do conto na medida em que lançam um olhar crítico para as propostas de teóricos anteriores. Piglia avança na caracterização do conto moderno como aquele que relata duas histórias em uma só, e afirma, também, que a falta da história oculta compromete até mesmo a existência do conto. Além disso, Piglia também oferece uma forma de diferenciar o conto clássico do conto moderno.

A partir da exposição, ainda que breve, das concepções de Hemingway e de Piglia, percebe-se que há uma relação entre alguns postulados defendidos por Tchekhov, em sua produção epistolar, para a escrita de um bom conto e tais teorias. Tal como Hemingway, o contista russo apreciava e defendia o fato de um texto mostrar ao leitor apenas o essencial para que tanto a interpretação como a construção do sentido do fato revelado se iniciem e se complementem a partir do dito. Nesse sentido, os contos de Tchekhov apresentam uma linguagem enigmática, pelo fato de o autor considerar que a narrativa se desenvolve também pelo não dito, presente nas elipses e nas brechas, cuja função é permitir que o leitor participe do processo interpretativo na medida em que, no processo da leitura, perceba que o sentido do que é narrado vai além das palavras escritas e que uma outra história se desenvolve a partir das brechas, sugestões e elipses da história narrada.

Quando consideramos as propostas de Piglia, observamos que Tchekhov já se guiava pelo postulado de que o conto moderno não narra apenas uma história, mas, sim, duas: a primeira é a que o narrador apresenta ao leitor por meio da escrita, já a segunda é percebida e construída em decorrência dos vazios, sugestões e elipses da primeira, ou seja, ao optar por uma narrativa na qual algumas questões de interpretação ficam sem resposta, o narrador propõe ao leitor a existência de duas histórias, simultaneamente desenvolvidas ao narrar um simples fato do cotidiano de sua personagem. O contista deixa perceptível que o mais importante não está

dito, mas apenas sugerido. Dessa forma, Tchekhov, subverte a modalidade de conto proposta por Poe.

Outra questão pertinente à poética de Tchekhov diz respeito ao modo como ele atinge a brevidade, característica que acredita ser a base de um bom conto, ao optar pela escrita de um enredo mais enxuto devido ao não dito e a um desfecho em aberto ou, até mesmo, em alguns casos, inexistente para os moldes do conto proposto por Poe. Enquanto Tchekhov almejava escrever um texto cujo efeito fosse construído com base no que está implícito à leitura superficial, Poe pretendia criar um efeito único que se mantivesse ao longo de toda a estória e não fosse dissolvido no decorrer da mesma.

É possível perceber que Tchekhov é um contista inovador na medida em que apresenta um novo direcionamento não só para os procedimentos literários que regem, nos termos de Piglia, o conto clássico, mas também por sua temática centrada em situações corriqueiras vividas pelo homem comum. Essa escolha pelo que é cotidiano distancia esse escritor tanto do conto clássico, pautado no extraordinário e no imaginário, quanto da literatura comprometida com um posicionamento político-ideológico dos personagens e do próprio escritor. Seu princípio literário busca eliminar essa relação, ao compor personagens cuja moralidade não é julgada pelo escritor, fazendo com que o distanciamento social entre a personagem e o leitor deixe de existir.

O contista russo constrói uma literatura atraente para o leitor por causa da identificação que estabelece com a personagem, retirando-a, de modo intimista, do espaço público e projetando-a em um lugar privado. Ainda que uma personagem estabeleça relações interpessoais com as demais, seus diálogos não são capazes de amenizar e nem de solucionar o conflito por ela vivido. Esse escritor, muitas vezes, recorre não ao diálogo como recurso propulsor da narrativa que se dá por uma sucessão de ações, mas privilegia a rememoração, como forma de revelar os problemas de ordem exclusivamente íntima e desencadeadores das poucas ações que a narrativa, de fato, apresenta. Sendo assim, a rememoração é um recurso utilizado para demonstrar que a tensão interior da personagem atingiu o seu limite. A prosa de caráter intimista volta-se para a revisitação de impressões e sensações decorrente de uma ação desencadeada pela introspecção e pela rememoração, provocando uma tensão interior entre a crise que a personagem deve enfrentar e a forma de superá-la pela subjetivação do conflito.

As personagens são concebidas como pluridimensionais, e não é possível classificá-las maniqueisticamente como boas ou más. O herói e seu oponente deixam de existir em decorrência de um novo drama no qual o destino da personagem não é traçado em decorrência da ausência ou presença da virtude, mas sim a partir das ações que elas praticam e dos

pensamentos que nos são revelados via narrador ou pela própria personagem. Sobre esse aspecto que caracteriza suas personagens, o próprio autor comenta em uma de suas cartas:

> Separar as pessoas em bem-sucedidas e mal-sucedidas é olhar para natureza do ser humano por um prisma estreito e preconcebido .... Você é bem ou malsucedido? E eu? E Napoleão? E o seu Vassíli? Onde está o critério, aqui? Seria preciso ser Deus para saber diferenciar os bem-sucedidos dos fracassados, sem errar [...] (TCHEKHOV, 2002, p. 97).

Nesta citação, nota-se um comprometimento tanto do autor quanto de seus narradores em relação às suas respectivas imparcialidades na caracterização e na definição do destino das personagens. Além disso, é perceptível que a virtude ou a sua falta não é definida no início da narrativa, mas se torna perceptível com base na conexão estabelecida entre as atitudes de cada personagem e sua contribuição para os acontecimentos, numa visão mais ampla em que o sentimentos e ações dependem tanto das relações interpessoais quando de outros fatores, tais como condição financeira, faixa etária, gênero, entre outros.

A preferência por uma temática voltada para o cotidiano modifica a própria estrutura da narrativa, já que não há um grande acontecimento que seja capaz de mudar a vida da personagem. No entanto, a falta de algo extraordinário não retira o caráter conflitivo dos dramas vividos pela personagem, que, apesar de expostos, não se resolvem ao final do relato e nem por meio do diálogo. Este último apenas contribui para aumentar a tensão do drama narrado, acabando por expressar apenas trivialidades. Nesse sentido, como atesta Anatol Rosenfeld (2004, p. 105) "o que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real, ou pelo menos não tem peso e importância", mas cria uma expectativa no leitor sobre o que possa vir a acontecer, fazendo com que o conto assim como o romance seja um gênero marcado pelo devir. A influência do romance no conto não demonstra a subordinação desse em relação àquele mas apresenta, para citarmos Mikhail Bakhtin (1993), uma forma de libertar os demais gêneros "de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e tudo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas" (BAKHTIN, 19993, p. 427).

Outra particularidade dos contos de Tchekhov é o fato de eles não obedecerem às leis dos gêneros literários na construção do que Tomachevski (1971) considera ser uma verdadeira obra artística, marcada pela desautomatização dos procedimentos estéticos que regem tais gêneros. Ao escrever um texto, Tchekhov mescla elementos do gênero dramático com traços próprios do lírico, promovendo uma hibridização de gêneros, primando pela objetividade ao narrar as personagens e os fatos como eles são, mas inserindo na narrativa uma riqueza de detalhes que dão uma dimensão metafórica ao texto, além de incorporar a linguagem imagética

própria do lírico. Sobre o caráter imagético de seu texto, o escritor russo comenta: “as ideias não são necessárias. As imagens, vivas e verdadeiras criam as ideias, mas as ideias não criam as imagens” (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 41).

Em sua reflexão acerca da veracidade da imagem e da abstração da ideia, Tchekhov afirma seu modo de produzir um conto, pois não basta ter a ideia se ela não estiver materializada na imagem. Este é o ponto de partida da criação, pois, uma vez apreciada pelo escritor, uma imagem ganha destaque entre as demais imagens, chamando-lhe a atenção e transformando-se em algo tão significativo que o impulsiona a escrever. Em relação à significação dos contos de Tchekhov, Cortázar (1993a, p. 181) escreve: “são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura com o cotidiano que vai muito além do argumento”.

Tal impulso decorre, num primeiro momento, da singularização que a imagem provoca no escritor, mobilizando-o para, a partir de uma imagem real conciliada às ideias que permeiam sua imaginação, escrever um conto que será meticulosamente elaborado na tentativa de transmitir ao leitor, da melhor forma possível, a sensibilidade e a emoção que tal imagem pode provocar-lhe. Além disso, ele reconhece o poder da imagem em sintetizar grande número de palavras, sendo, portanto, sua existência necessária não só como assimiladora da criação, mas também como um procedimento estético que colabora para a brevidade necessária ao conto. Sobre esse aspecto, ele escreve em uma carta para Suvórin:

> Obrigatoriamente, ao fazer um conto, antes de tudo, a gente cuida dos seus limites: da massa de heróis e semi-heróis, pega-se apenas uma personagem, o marido ou a mulher, coloca-se essa personagem sobre um fundo, desenhando e realçando apenas ela, enquanto as outras são espalhadas sobre este fundo como pequenas moedas, formando algo parecido com uma abóbada celeste: uma lua grande e, ao seu redor, estrelas muito pequenas. Mas a lua não sai bem realizada porque só é possível percebê-la se as outras estrelas também estiverem nítidas; mas as estrelas não estão acabadas. Então o que me sai não é literatura, e sim algo parecido com a costura do cafetã de Trichka. O que fazer? Não sei e não sei. Confio no tempo que tudo cura (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 104-105).

Esta citação não só denota que Tchekhov pensa o ato da criação como uma seleção coerente e hierárquica de imagens, mas também demonstra, por meio de uma linguagem metafórica, algumas de suas ideias acerca do conto de atmosfera, partindo da brevidade como característica primordial do gênero. A fim de alcançar a concisão, ele delimita o número de personagens que participarão da história. Entretanto, vale ressaltar que Tchekhov os chama de heróis e semi-heróis e, ao adotar tal nomenclatura, ele não marca a virtude ou o caráter de

nenhum deles, mas apenas demonstra a necessidade de uma hierarquização em relação à importância que as personagens assumirão no desenvolvimento da narrativa.

Outro ponto de destaque apresentado nesta citação é a relevância que Tchekhov atribui à personagem bem como à sua caracterização. Entretanto, sua preocupação maior está em destacar, de forma cuidadosamente delineada, apenas a protagonista. Isso não significa que outras personagens não façam parte da narrativa. Elas servirão apenas como elementos propiciadores do conflito ou como coadjuvantes necessários, assim como os demais elementos da narrativa, para que a personagem protagonista possa brilhar. Contudo, Tchekhov faz uma ressalva sobre a necessidade de o escritor ser também cauteloso na construção dos demais elementos, pois se eles não forem nitidamente perceptíveis, a composição da personagem não será bem realizada e o conto provavelmente não terá êxito.

O cuidado com a produção de cada elemento da narrativa, por mais simples e insignificante que seja, compromete, na visão do autor, toda a eficácia, beleza e perfeição que ele considera serem próprios de uma boa literatura. Assim, se o conto não é algo harmonioso na interação entre suas partes, ele não pode ser considerado literário, mas, metaforicamente, equivale à costura do cafetã de Trichka, que foi refeita, porém continuou apresentando problemas. O contista, por sua vez, não sabe o que fazer, mas acredita que o tempo cuidará desses problemas. Tchekhov reconhece a importância do trabalho exaustivo para produzir um texto que seja digno de ser considerado literário. A respeito do processo de escrita, ele comenta com Lázariev em sua carta:

> [...]. É preciso ficar escrevendo um conto durante cinco ou seis dias e enquanto escrever pensar nele o tempo todo, pois do contrário você nunca poderá elaborar as frases. É preciso que cada frase permaneça no cérebro uns dois dias e seja lubrificada antes de se deitar no papel. [...]. Os manuscritos de todos os verdadeiros mestres são borrados e riscados de cabo a rabo, são surrados, cobertos de remendos que, por sua vez, são riscados e emporcalhados. (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 109).

Se, de um lado, havia, para Tchekhov, uma excessiva preocupação com a escrita adequada do conto, de outro lado, é ela quase inexistente em relação à temática. A importância, para o escritor, não está na exibição do tema, mas na maneira como ele é exposto ao leitor e como este o reconhece, "pode-se escrever até mesmo sobre uma borra de café e impressionar o leitor através de truques" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.64). Entre esses truques referidos por Tchekhov estão presentes: a novidade no enredo, a ausência da fábula, o final reticente, a participação colaborativa do leitor, a focalização de diversos tipos sociais, o uso contido de detalhes e descrições, a presença das reflexões das personagens e a preocupação com a simplicidade no momento da escrita. Partindo do princípio de que o mais importante é a

composição do texto e a valorização do comportamento da personagem (sem que haja um privilégio da fábula), Tchekhov reconhece que o tema é secundário e variado, pois pode-se escrever sobre qualquer assunto. O mesmo não acontece com o conflito, que adquire certa importância devido ao fato de ser o responsável por revelar o estado de espírito da personagem à medida em que os acontecimentos da narrativa vão sendo expostos, não só por meio e ações externas, mas também pelo esmiuçamento do estado psíquico da personagem.

Os princípios do conto clássico, pautado em diálogos e ações, cedem lugar a uma narrativa cuja temporalidade segue o fluxo da vida e o enredo passa ser estruturado não mais por uma sequência lógica linear de acontecimentos, mas por uma movimentação íntima dos conflitos de cada personagem. É interessante notar que a internalização do conflito impossibilita a manutenção da dicotomia entre antagonistas e protagonistas, não havendo a definição de culpado ou inocente. Além disso, o conflito íntimo propicia a construção de um subtexto que se constrói a partir das elipses, das sugestões e dos não-ditos, próprios da escrita tchekhoviana. Ao construir um conto no qual a sequência lógica dos acontecimentos não é o mais importante, o escritor também perturba a relação com a causalidade, pois entre ela e o efeito instauram-se os pensamentos e reflexões das personagens, fazendo com que a narrativa se torne fragmentada. Sobre isso, o escritor russo, comenta "usei toda minha energia em alguns trechos realmente fortes e vivos, mas as pontes que ligam esses trechos são insignificantes e frouxas" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 67), pois o caráter fragmentário da narrativa faz com que o efeito único acabe se dispersando ao longo do conto.

Diferentemente de Poe, mesmo não tendo escrito nenhum texto com o propósito crítico de sistematizar a caracterização do conto segundo a sua perspectiva, o escritor russo valeu-se de uma de suas inúmeras cartas para, de certo modo, criar a sua própria "filosofia da composição", na medida em que apresenta, de maneira geral, os fundamentos que ele considera necessários na escrita de um bom conto. Para tanto, segundo Angelides, ele elenca cinco critérios, a saber: "1. Ausência de palavrório prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. Objetividade total; 3. Veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. Brevidade extrema; 5. Ousadia e originalidade – fuga dos chavões; 6. Sinceridade" (ANGELIDES, 1995, p. 39).

O primeiro critério é relevante por demonstrar a necessidade que Tchekhov tinha de ser um artista livre, na medida em que tal liberdade implicava não se posicionar explicitamente sobre problemas da sociedade. No entanto, essa liberdade artística que ele tanto almejava tornou-se um fator de repulsa e confusão para os seus contemporâneos que, frequentemente, reconheciam a literatura apenas quando portadora de uma mensagem clara e de um

posicionamento explícito do autor. Essa posição crítica decorre da tradição russa em considerar o escritor como alguém necessariamente engajado na resolução dos problemas da existência. Para essa crítica, Tchekhov responde:

> Parece-me que os escritores não devem resolver questões tais como Deus, o pessimismo, etc. O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou a respeito de Deus ou do pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 94).

Esta citação revela outra posição assumida pelo escritor: ele acredita que, na condição de artista, deve apenas registrar o que vivem, fazem e pensam as suas personagens, não lhe cabendo julgá-las moralmente. Tchekhov, porém, reconhece o valor de uma literatura cuja linguagem seja "simples e elegante" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 143).

A simplicidade na linguagem propicia a objetividade tão relevante aos contos do autor, pois "a subjetividade é uma coisa horrível" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 39), por borrar a descrição da vida como ela é. Por isso, ele reconhece a semelhança que deve existir entre a objetividade do escritor e a do químico, para que o leitor não tenha dificuldades para entender o texto e nem perca a concentração em relação às ações da personagem. O escritor deve ser direto e objetivo, pois "quanto maior a objetividade, mais forte será a impressão" (TCHEKHOV, 2007, p. 79).

A objetividade é algo tão essencial na poética do escritor russo que ela é, juntamente com a elipse e o final reticente, um dos procedimentos estilísticos auxiliadores da brevidade, por meio do corte daquilo que fosse supérfluo à narrativa e, também, por ser uma condição para a diferenciação entre um contista e um romancista, ou entre um artista de baixo ou alto rendimento. Ele escreve em carta a seu irmão: "Se não fosse essa subjetividade, esse choramingar você daria um artista de altíssimo rendimento" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 46). Essa consideração revela dois posicionamentos desse autor, a saber: a) ele considera a objetividade como um critério importante para atestar se um contista é bom ou não e b) ele reconhece que o sentimentalismo decorrente da subjetividade não favorece o bom desenvolvimento do conto e o seu comprometimento com a realidade e a verdade.

As considerações de Tchekhov, de modo geral, o vinculam ao que apregoava o Realismo. Entretanto essa vinculação deve ser feita apenas como forma de representação da realidade, uma vez que, na visão do escritor, a construção do texto deveria partir de uma imagem, cuja contribuição favoreceria sua recomposição na mente do leitor, enquanto esse estivesse lendo o texto.

> Você sente a natureza, mas não a representa como sente. Uma descrição da natureza, antes de mais nada, deve ser pictórica, para que o leitor, tendo lido e fechado os olhos possa imaginar imediatamente a paisagem representada O acúmulo de elementos tais como crepúsculo, a luz plúmbea, a poça, a umidade, o prateado dos álamos, o horizonte com nuvens, os pardais, os prados distantes – não é um quadro, pois, por mais que deseje nunca poderei imaginar tudo isto num todo harmônico (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 68).

A partir dessa citação, verifica-se o comprometimento do autor com a veracidade nas descrições tanto da natureza, quanto dos objetos. Tal busca pela verdade pode ser atribuída à sua formação médica, uma vez que o médico, mais do que qualquer outro profissional, busca examinar os pormenores de um fenômeno na intenção de descrevê-lo com exatidão. Por isso, Laffitte (1993, p. 62) escreve:

> Tchekhov julgava que o escritor deve antes de tudo tornar-se um observador sagaz, infalível sendo-lhe preciso educar-se de tal forma que aquilo se lhe torne um hábito, uma segunda natureza. E Gorki acrescenta: Nada há nos contos de Tchekhov que não exista na realidade. A força terrível de seu talento está justamente no fato de que ele jamais inventa. [...]. Seu único objetivo é a verdade absoluta e sincera.

Outro princípio teórico proposto pelo criador do conto de atmosfera é o da brevidade. Nesse ponto, Tchekhov se aproxima de Poe, que considera a brevidade como um dos principais elementos caracterizadores do conto. Tal característica é tão evidente em seus contos, que ele é reconhecido como o mestre da narrativa curta, posto que Laffitte (1993, p.3) o descreve como o único "miniaturista russo". Se, para Poe, a brevidade estava no número reduzido de palavras, para Tchekhov, essa característica se estendia à estrutura da narrativa por ele proposta. Não apresentava nem começo, nem fim, nem intriga, mais apoiada em um breve esboço do tema baseado em fragmentos da vida, que mesmo sendo aparentemente banais, eram trabalhados de forma elaborada e complexa. Essa modificação, que restringia a narrativa ao seu desenvolvimento (meio) e à criação de atmosferas nas quais os conflitos vivenciados parecem não se resolver, causou estranhamento nos leitores e na crítica acostumada ao conto clássico de Poe.

A originalidade tão almejada por Tchekhov está presente não somente na composição estrutural de seus textos, mas também na escolha de seus temas que, de forma constante, buscava fugir dos chavões, como ele mesmo esclarece nos seguintes trechos:

> Procurarei evitar as mulheres adúlteras, os suicidas, os kuláks, os mojiques virtuosos, os escravos leais, as velhinhas ressonantes, as pajens bondosas, os engraçadinhos de província, os capitães de nariz vermelho, e os homens novos, embora em certas passagens eu caia de maneira flagrante nos chavões (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p. 134).

Note-se que, nos casos em que Tchekhov não consegue abandonar os chavões na construção da personagem, sua originalidade se apresenta por meio de uma escrita diferenciada, cuja ação interior é predominante e os diálogos são substituídos por reflexões íntimas da personagem, que, promovendo uma narrativa que não é estruturada numa sequência causal visível, obedece ao próprio fluxo da vida numa série de episódios que caracterizam o caráter fragmentário e inconcluso de sua narrativa.

Por fim, Tchekhov conclui sua "Filosofia da composição", atestando a importância da sinceridade. Para isso parte de uma imagem real e subordina a "narrativa à percepção e à sensibilidade das personagens" (TCHEKHOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.217). Concede ao narrador a função de observar e relatar as experiências vividas pelas personagens e, na tentativa de ser o mais imparcial possível, distanciar-se do ocorrido para ir se aproximando da personagem ao registrar suas percepções de forma objetiva. Tal aproximação do narrador objetivo busca desmascarar a personagem de modo a permitir a emergência de sua real personalidade ante o leitor. Nos primeiros contos de Tchekhov, a sinceridade é percebida pelo desmascaramento da personagem, que deveria ser ridicularizada pelo leitor. Nos contos tardios, o desmascaramento não visa mais à ridicularização, e sim à apreciação da personagem em sua totalidade e o leitor passa a ter conhecimento da repercussão dos acontecimentos em seu interior. A tradição que remonta a Tchekhov terá nomes expressivos, como James Joyce (1882/1941), Virgínia Woolf (1882/1941) e Katherine Mansfield (1888/1923), por "combinar estilos como o impressionismo, o expressionismo e experimentalismo das várias vanguardas do início do século" (LUCAS, 1983, p. 110-111).

No conto "O beijo", a progressão narrativa é mínima, movimentada por sensações e percepções múltiplas do pensamento em fluxo das personagens, permanecendo o vago e o fugidio. Essa tradição iniciada pelo contista russo parece ter contribuído para uma virada na linha histórica do gênero conto, reconfigurando as estratégias de Poe.

2.1 – Análise de "O beijo"

A data em que este conto foi escrito, ou seja, o ano de 1887, é significativa porque esta estória pertence à fase em que o escritor assume sua própria identidade e, também, marca o momento em que a crítica literária começa a se interessar pela sua produção literária. Tal apreciação crítica, ainda que tímida, só ocorre a partir de 1886, pois antes desse período, de acordo com Angelides (1995), o escritor usava seu pseudônimo "Antosha Chekhonte" e escrevia apenas para jornais humorísticos, priorizando a sua carreira médica e pensando na

literatura apenas como um deleite para seus leitores e uma forma de ganhar dinheiro[32]. Entretanto, devido às inovações em sua escrita e o critério com que escrevia seus contos, o autor começa a chamar a atenção de um público mais refinado e de pessoas do âmbito literário. Nesse sentido, tanto os escritores da época como os críticos reconhecem que a produção de Tchekhov possuía um grande valor, principalmente, por apresentar uma contribuição inovadora em relação às técnicas e às leis que regem o conto enquanto gênero.

Tal é a importância da produção de Tchekhov que Dmítri V. Grigoróvitch, grande escritor e intelectual influente em São Petersburgo, decide aconselhá-lo, uma vez que estava entusiasmado com seu talento. Dentre os conselhos dados pelo renomado escritor estava o pedido para que Tchekhov abandonasse os pseudônimos e que se demorasse mais na produção de seus contos, a fim de que estes perdessem o caráter comercial que comprometia a realização de um trabalho mais elaborado. Angelides (1995, p. 22) assim transcreve tais conselhos:

> Estou certo que o senhor está verdadeiramente destinado a escrever obras magníficas. Cometerá um grande pecado se não corresponder a tais expectativas. Para isso é necessário o seguinte: respeite um talento que se recebe tão raramente.

Essas palavras auxiliaram o autor na reflexão sobre a responsabilidade de seu trabalho como escritor, pois, além do estímulo que recebeu de Grigórovich, ele também aceita escrever, em 1885, para o jornal mais poderoso de São Petersburgo, fato que se refletirá em sua produção a partir de então, já que não só os contos publicados no jornal, mas também o lançamento de seu livro *Contos Multicores*, no qual estão as histórias escritas entre 1883 e 1886, chamam a atenção da crítica porque revelam a existência de um talento promissor.

O conto aqui escolhido não está presente nessa coletânea, mas foi escolhido porque integra o grupo de estórias que consolidaram Tchekhov no mundo literário, possibilitando que a sua produção contística instigasse uma parte da crítica, especialmente no que concerne aos modos de construção do conto e das modificações que o escritor propõe ao gênero.

O conto selecionado, apesar de ter sido escrito um ano após a consolidação de Tchekhov como escritor de renome na literatura russa, apresenta certo aprimoramento de características que marcarão o fazer literário do escritor a partir de 1886. O conto se vale de uma estória aparentemente banal, centrada em um beijo que o protagonista recebe por engano na ocasião

[32] De acordo com Carol Gilpin (1971), o início da carreira de Tchekhov como escritor se deu no momento em que ele, após ter terminado seus estudos ginasiais em sua terra natal, resolve se unir à família, que, devido à falência de seu pai, teve de se mudar para Moscou. Aí, Tchekhov, diante da condição precária em que sua família vivia, decide ajudá-los financeiramente e, neste intento, começa a escrever, material para revistas de quadrinhos e anedotas valendo-se de seu humor nato. Essa carreira e a responsabilidade financeira que assumiu em relação à sua família, no entanto, não o impediram de realizar seu sonho de se tornar médico.

em que ele e seus amigos estavam tomando chá na casa de um tenente-coronel que os havia convidado por educação. Ao escrever a história a partir de uma ação tão mínima, Tchekhov não apenas demonstra seu desinteresse pela sucessão de ações no conto, como também enfatiza a sua preferência pela brevidade nos fatos que compõem o enredo e pela escolha de uma temática voltada para o cotidiano de pessoas comuns. Nesse sentido, ao escolher um fragmento da vida desse personagem, o escritor pode optar, apesar da "pequenez" de sua temática, por uma narrativa cuja grandeza esteja não no prolongamento do enredo, mas na profundidade com que a personagem é revelada ao leitor, não só por suas ações, mas, sobretudo, pelas reflexões que tais episódios do cotidiano lhe suscitam.

"O Beijo" se inicia com a voz do narrador demarcando objetivamente, tal qual nos contos tradicionais, o tempo e o espaço no qual a narrativa se desenvolverá. Em seguida, por meio de uma descrição, o narrador nos apresenta a razão pela qual a brigada a que pertencia o protagonista estaria em Miestietchko e o momento em que um homem à paisana aborda a ele e aos demais oficiais para os convidar para um chá na casa do tenente-general Von Rabbek.

> No mais aceso da lufa–lufa, quando uns oficiais tomavam providências junto aos canhões, e outros, que se dirigiam montados à praça contígua ao gradil da igreja, ouviam os plantões de alojamento, surgiu de trás da igreja um homem à paisana montado num cavalo estranho. [...]. Acercando-se dos oficiais, o cavalheiro levantou um pouco o chapéu e disse:
> − Sua Excelência, o tenente-general Von Rabbek, que possui terras aqui, convida os senhores oficiais a irem agora mesmo tomar chá em sua casa [...] (TCHEKHOV, 2014, p. 13).

Nota-se, entretanto, que neste momento inicial da narrativa, ainda não há uma singularização do protagonista perante os demais oficiais. Mas é possível perceber, pela forma como tal encontro é descrito, que uma tênue crítica social já é insinuada pelo narrador, na medida em que há uma diferenciação hierárquica entre os oficiais que estavam montados e alertas para qualquer perigo iminente que pudesse assolar aquela região e o homem à paisana que se aproxima deles a fim de cumprir a ordem de seu superior, que, neste caso, é o tenente-general. O fato dessa denominação preceder seu nome demonstra não só a sua autoridade perante aquele que era seu porta-voz, como também diante dos oficiais. Além disso, há ainda, nesse parágrafo, um cavalo, que é caracterizado como "estranho". Tal adjetivação revela a aptidão do narrador em antecipar ao leitor que, mesmo em uma situação na qual aparentemente reinam a ordem e a rigidez hierárquica, existe sempre um ser animado ou não que está em desarmonia com toda a situação instaurada. Nesse momento, esse ser é o cavalo e, posteriormente, na casa do tenente-general, será o protagonista, que também se sentirá estranho e inadequado em relação à toda aquela situação de aparente alegria. Sendo assim, essa descrição

tem a função de, por meio da figura estranha do cavalo, antecipar a estranheza do protagonista em uma situação na qual ele pode ser ele mesmo e não precisa agir de acordo com sua função profissional.

> [...] surgiu de trás da igreja um homem à paisana, montado num cavalo estranho. Este que era pequeno de pelagem isabel, com um pescoço bonito e cauda curta avançava como que de lado e executava com as pernas movimentos miúdos de dança, como se alguém lhe fustigasse as patas com uma chibata (TCHEKHOV, 2014, p. 13).

> Quem se sentia mais constrangido era o capitão Riabóvitch, oficial pequeno, um tanto curvado, de óculos e de suíças que lembravam um lince. Enquanto uns dos seus colegas aparentavam seriedade e outros tinham um sorriso forçado, o seu rosto, as suíças de lince pareciam dizer: “Sou o mais tímido, o mais incolor, o mais modesto de toda a brigada" (TCHEKHOV, 2014, p. 17).

Estruturalmente, apesar da marcação espaço-temporal presente logo no início do texto, a aparente ordem cronológica das ações não se mantém, já que, após a saída do cavaleiro, os oficiais expressam seu descontentamento diante de tal convite para atender às convenções sociais, pois estão cansados e demonstram já conhecer como são esses chás, nos quais o anfitrião apenas cumpre a formalidade de recebê-los em sua casa para se vangloriar de suas conquistas e de seu passado glorioso, obrigando-os, tal qual no ano anterior, a posarem em sua casa não pelo prazer de sua visita, mas porque a “conversa” a respeito de seus méritos e de suas conquistas havia se prolongado demasiadamente.

> − Pouca vergonha dos diabos! – resmungaram alguns oficiais, indo para o acantonamento. – Tem-se sono, e aí vem este Von Rabbek com o seu chá! Conhecemos esses chás!
> Os oficiais de todas as seis baterias ainda lembravam-se vividamente de um caso no ano anterior, quando, por ocasião das manobras, eles e os oficiais de um regimento de cossacos foram convidados, de modo idêntico, para um chá por um conde, proprietário rural e militar reformado; o anfitrião hospitaleiro, prazenteiro, tratara-os com carinho, servira-lhes comidas e bebidas e não os deixara voltar ao acantonamento na aldeia, obrigando-os a pernoitar em sua casa. Tudo isto é bom, está claro, não se precisa de nada melhor, mas a desgraça estava em que o militar reformado alegrara-se desmedidamente com a presença dos moços. Ficou contando aos oficiais até o amanhecer episódios do seu glorioso passado, conduziu-os através da casa, mostrou-lhes quadros caros, gravuras antigas, armas raras, leu cartas autênticas de autoridades, enquanto os oficiais extenuados, ouvindo-o, ficavam olhando e, saudosos do leito, bocejavam às escondidas dentro das mangas; quando, finalmente, o dono da casa os dispensou, já era tarde demais para dormir.
> Não seria da mesma espécie aquele Von Rabbek? Em todo o caso, não havia remédio (TCHEKHOV, 2014, p. 13-14).

Esta digressão desestrutura a narrativa e concede dinamicidade temporal ao texto, especialmente porque o narrador rompe com a sequência dos fatos narrados para inserir, na narrativa principal, micronarrativas que, apesar de aparentemente fragmentarem a história,

auxiliam o leitor a compreender a razão pela qual os oficiais não estavam animados com o convite. Além disso, também permite que o narrador inicie o processo de desmascaramento das personagens que pretendem se enquadrar nas convenções sociais que sua profissão lhes impõe.

É interessante notar que o travessão utilizado pelo narrador para sinalizar a reação dos oficiais ao convite não registra a fala de apenas um deles, mas apresenta a opinião generalizada dos mesmos. Nesse sentido, a utilização de tal símbolo gráfico revela a originalidade da escrita de Tchekhov, já que tal fala não tem a função de prolongar o diálogo, por meio do qual as ações se desenvolvem no conto tradicional. Entretanto, nesse caso, a fala de um expressa a opinião de vários e abre possibilidade para que o narrador, diante da afirmação de que os oficiais já conheciam esses chás, possa em vez de fazer progredir a narrativa, propor um *flashback* que tem por objetivo mostrar acontecimentos do ano anterior, nos quais, como já foi dito, um convite semelhante rendeu-lhes cansaço e desgosto.

O fim da digressão é marcado por um questionamento do narrador, numa espécie de intrusão e de tentativa de interação com o leitor sobre a possibilidade de este chá, para o qual os oficiais haviam acabado de ser convidados, não ser semelhante ao anterior. Tal tentativa de interação com o leitor, por parte do narrador, demonstra um princípio teórico propagado por Poe que é o de manter o interesse do leitor no texto, não o deixando se distrair, mas também demonstra a preocupação que, diferentemente de Poe, o escritor russo possuía de apenas narrar os fatos, sem julgá-los, deixando para o leitor assumir o seu posicionamento perante determinados comportamentos de certos indivíduos.

O texto prossegue novamente enfocando a posição submissa dos oficiais que, mesmo cansados, se arrumam e se encaminham para a propriedade rural onde se realizaria o chá para o qual foram convidados. No entanto, a fala o narrador de que havia dois caminhos para se chegar ao destino pretendido evidencia a dualidade não só do trajeto, mas também sugere a dualidade do caráter das personagens e de seus comportamentos, reforçando a ideia das máscaras sociais a que cada um está subordinado.

Essa ideia de dualidade é recuperada pelo narrador quando os oficiais encontram uma bifurcação na qual se podia ver “armazéns de pedra com telhados vermelhos, pesados e severos, muito semelhantes às casernas da sede do distrito. Na frente, as janelas da casa senhorial estavam iluminadas” (TCHEKHOV, 2014, p. 15). Essa disposição das construções marca, pelo posicionamento da casa senhorial, uma superioridade dessa em relação às demais construções que eram todas iguais. Desse modo, o narrador de Tchekhov sugere a desigualdade social por meio dos elementos espaciais e pela dualidade entre a severidade (opressora) e a claridade (libertadora) que compõem esse trecho do texto.

> − Quem será esse Von Rabbek? – conjeturavam pelo caminho. – Não será aquele que comandou em Plevna a divisão de cavalaria de N.?
> − Não aquele não era Von Rabbek, mas simplesmente Rabbe, sem o Von".
> – Que dia lindo!
> Junto ao primeiro armazém do proprietário, a estrada se bifurcava: um ramo se bifurcava em frente e desaparecia na bruma do anoitecer, o outro levava à casa senhorial, à direita. Os oficiais dobraram à direita e baixaram a voz...De ambos os lados da estrada, estendiam-se armazéns de pedra com telhados vermelhos, pesados e severos, muito semelhantes as casernas da sede do distrito. Na frente as janelas da casa estavam iluminadas.
> − Senhores, um bom indício! – disse um dos oficiais. – O nosso perdigueiro vai na frente de todos; quer dizer, está prevendo uma presa!... (TCHEKHOV, 2014, p. 14-15)

É interessante notar, ainda em relação aos travessões presentes no conto, que eles aparecem entre os dois momentos em que o narrador descreve os caminhos bifurcados pelos quais soldados tiveram de passar para chegarem ao seu destino. No primeiro momento, o travessão é utilizado para retratar uma indagação generalizada por parte dos convidados, que buscam investigar a identidade de seu anfitrião. No entanto, a interação não progride e é interrompida por um soldado que exclama: "– Que dia lindo!" (TCHEKHOV, 2014, p. 14). Já o travessão que sucede o momento em que os soldados encontram o local, expressa a fala de apenas um personagem e, do mesmo modo que o anterior, devolve o andamento da narrativa para as manifestações das personagens, retirando de foco as descrições e insinuações do narrador.

Após a chegada dos convidados na casa do tenente-general, o narrador particulariza seu enfoque em apenas um dos oficiais por sua astúcia em perceber, à distância, a presença de mulheres. Este detalhe demostra a habilidade do narrador de Tchekhov em valer-se de minúcias para antecipar situações que só posteriormente serão esclarecidas, como, por exemplo o fato de o protagonista, por não possuir esse instinto, não perceber a presença da mulher no cômodo em que, por engano, foi beijado.

A situação narrativa que se segue demostra a grande sagacidade do narrador em perceber a encenação dos comportamentos humanos sem, no entanto, posicionar-se a respeito de tal atitude. Tal mascaramento das personagens começa já na recepção que o tenente-general dá aos oficiais convidados. O verbo "dizer", utilizado pelo narrador para descrever como o anfitrião se sentia feliz com a chegada deles, não condiz com a falta de cordialidade deste em não chamá-los para pernoitar em sua casa, apesar das inúmeras desculpas na tentativa de justificar este comportamento pela presença dos demais familiares que ocupavam os outros quartos da casa.

> À entrada da casa, os oficiais foram recebidos por Von Rabbek em pessoa, velho de uns sessenta anos, de ar respeitável, à paisana. Apertando as mãos da

> visita ele disse estar muito contente e feliz, mas pedia desculpas insistentes, pelo amor de Deus, aos senhores oficiais por não convidá-los a pernoitar em sua casa; tinham chegado irmãos, duas irmãs com os filhos, vizinhos, de modo que não lhe sobrava nenhum quarto vago.
> O general apertou a mão de todos, pedindo desculpas e sorrindo, mas via-se pelo seu rosto que ele estava muito menos de receber as visitas do que aquele conde do ano passado, e que fizera um convite aos oficiais unicamente porque, a seu ver, as boas maneiras o exigiam (TCHEKHOV, 2014, p. 15).

Com base neste comportamento do anfitrião, o narrador dá indícios de que havia uma aparente diferença entre esse tenente-general e o conde que os havia convidado para um chá no ano anterior. Entretanto, tal diferença comportamental, que parece responder à pergunta feita pelo narrador ao leitor acerca de ambos os anfitriões serem da mesma espécie, não se mantém na medida em que ambos parecem ser agentes de um ritual encenado de boas-vindas socialmente convencionado, cuja finalidade é mascarar a hipocrisia presente em suas relações. Nesse sentido, é importante observar que, na narração, a repetição da atitude do anfitrião de apertar as mãos de seus convidados, demonstrando cordialidade, não impossibilita que o narrador deixe de entrever que, apesar de tal gesto convencional, seu rosto não demonstrava grande contentamento, ou seja, há uma diferença instaurada desde a recepção dos convidados entre um ritual encenado e o que o narrador consegue flagrar em meio a esse mascaramento social. A tentativa de provocar no leitor uma reflexão acerca de tal hipocrisia se evidencia pelo questionamento que o narrador faz sobre a possibilidade de "ser agradável porventura a presença de doze oficiais desconhecidos numa casa onde se reuniram, para alguma solenidade ou acontecimento familiar, irmãos, duas irmãs com filhos, vizinhos" (TCHEKHOV, 2014, p. 16). Este questionamento do narrador também não é por ele respondido, funcionando apenas como procedimento de reflexão para que o leitor, conhecendo a pluralidade humana, possa analisar a complexidade das ações de cada um dos personagens enquanto vítimas de uma sociedade que se esconde por trás dos papéis que deve representar. Essa representação também é partilhada pela esposa do anfitrião, pois o narrador esclarece que:

> Em cima, à entrada da sala, os hóspedes foram recebidos por uma velha alta e esbelta de rosto comprido com sobrancelhas negras, muito parecida com a Imperatriz Eugênia.. Ela disse com um sorriso acolhedor e majestoso, estar contente e feliz em ver em sua casa aquelas visitas,[...]. Pelo bonito e majestoso sorriso, que desaparecia imediatamente de seu rosto, sempre que ela desviava-o por algum motivo de suas visitas, percebia-se que ela vira em sua vida muitos senhores oficiais, que tinha mais o que pensar, e que se os convidara para sua casa e estava pedindo desculpas era unicamente porque a sua educação e posição na sociedade o exigiam (TCHEKHOV, 2014, p. 16).

Após a recepção do casal de anfitriões e sua encenação ao receberem os convidados, o narrador introduz os oficiais na sala de jantar, onde as demais pessoas já estavam supostamente

se divertindo e interagindo. Entretanto, o narrador se vale desse espaço para informar que, em meio a todas essas pessoas, havia uma porta que dava acesso a um quarto claro com mobília azul celeste. Tal informação, aparentemente isolada da sequência narrativa, é um indício que antecipa um local vazio no qual acontecerá, de certo modo, o ápice da narrativa, ou seja, o beijo que o protagonista receberá por engano de uma das mulheres presentes nesse chá. Esta é uma estratégia muito utilizada pelo narrador nos contos de Tchekhov como forma de revelar ao leitor indícios de outra história que se constrói a partir da estória narrada por meio desses detalhes aparentemente desconexos que dão um novo sentido à narrativa como um todo, quando o leitor finaliza sua leitura.

> Na grande sala de jantar, onde entravam os oficiais, uma dezena de homens e senhoras, idosos uns, jovens outros, tomavam chá, sentados de um lado da mesa cumprida. Atrás das suas cadeiras, destacava-se um grupo de homens, envolvid por uma tênue fumaça de charutos; no meio do grupo, estava um jovem magricela de pequenas suíças ruivas, que falava alto em inglês, pronunciando mal os erres. Por entre aquela gente, via-se através de uma porta um quarto claro com mobília azul-celeste (TCHEKHOV, 2014, p. 16).

A partir da descrição da sala de jantar, o narrador abandona a perspectiva dos anfitriões e sua encenação e passa a focalizar os oficiais e, de modo especial, o protagonista Capitão Riabovitch, que, assim como o cavalo do início do conto, também era pequeno, curvado e estranho devido "aos óculos e as suíças que lembravam um lince" (TCHEKHOV, 2014, p. 17). Além disso, diferentemente de seus colegas que conseguiam fingir seriedade ou sorriam forçosamente, seu rosto parecia revelar o seu desconforto, o que o leva, por meio do monólogo interior, a afirmar: "Sou o mais tímido, o mais modesto, o mais incolor dos oficiais de toda a brigada!" (TCHEKHOV, 2014, p. 17).

Essas adjetivações atribuídas pelo próprio personagem a si mesmo permitem que o leitor o perceba como um protagonista que se reconhece diferente dos demais, não só por seu apagamento diante de uma sociedade dissimulada, mas também por ser autêntico e não conseguir fingir algo que não sente. O fato de o narrador partir de uma descrição das personagens em geral e demorar para definir para o leitor quem e como seria o protagonista da estória potencializa a descrição dos espaços e ambientes para construção de uma atmosfera na qual o protagonista, apesar de cercado de pessoas, sente-se diferente dos demais.

Juntamente com a delimitação da personagem principal como sendo a única capaz de autenticidade, o narrador assume uma focalização mais próxima para traçar uma trajetória desse personagem desajustado, já que ele não se sente confortável em nenhuma parte da sala de jantar na qual todas as coisas fundiam-se numa impressão geral e imensa a ponto de Riabovitch se sentir alarmado e com vontade de esconder a cabeça. As sensações que o protagonista vivencia

neste momento podem ser indicadoras e antecipadoras do momento especial que vivenciará quando for beijado, ainda que por engano.

É interessante observar que mesmo ao assumir-se como onisciente, o narrador passa a descrever ao leitor, por meio do procedimento de análise mental, o processo de familiarização do protagonista com esse mundo encenado que ele apenas pode ver, mas ainda não consegue compreender, sendo, porém, já capaz de observar. A escolha dos verbos que caracterizam o processo de conscientização desta personagem é interessante, já que demonstra uma progressão estabelecida entre a visão, enquanto ato superficial, e a compreensão enquanto fruto da reflexão que se constrói não pela simples encenação das ações, mas pela observação do que as atitudes e comportamentos buscam demonstrar realmente.

A constatação de que todas as ações de cada personagem eram simuladas e de que ele se diferenciava de todos está no modo como o narrador descreve a agilidade dos familiares e dos convidados em se misturarem com os oficiais, e começando a conversar sem que nada tivesse sido combinado ou ensaiado. Entretanto, "quanto mais Riabóvitch olhava e escutava, mais lhe agradava aquela família insincera, mas admiravelmente disciplinada" (TCHEKHOV, 2014, p. 18). Vale ressaltar que o trecho evidencia não mais uma sensação de desconforto e inadaptabilidade do protagonista em relação a toda essa recepção amistosa encenada, mas o narrador, de maneira sutil, revela ao leitor que quanto maior contato do protagonista com aquele comportamento dissimulado, mais ele se contentava com a disciplina evidenciada pelas demais personagens.

Terminado o chá, os oficiais saem da sala de jantar e se dirigem ao salão. A mudança de espaço insere na narrativa certo afrouxamento da atmosfera tensa que o protagonista vivenciara até então em virtude de estar, agora, em um espaço mais informal no qual não é mais observado e pode caminhar livremente, já que as formalidades convencionais da chegada e do chá haviam terminado. Nesse sentido, a descrição do espaço é significativa, pois não há mais a rigidez do posicionamento na mesa, nem a necessidade do protagonista de tentar ser social e adaptado àquela *mise en scene*.

A atmosfera, antes tensa, converte-se numa ambientação harmônica e agradável, na qual o protagonista pode, enquanto ouve a música que é tocada, apreciar, pela janela aberta, não só a beleza das flores, mas também o movimento das mulheres e seus aromas, que se mesclavam com o das flores. Ao se perceber numa atmosfera harmônica, Riabóvitch, tranquilizado, acaba por viver um momento de distensão que permite ao narrador construir um processo de interiorização da personagem, revelando ao leitor, a partir dessa aproximação, a tristeza, o vazio e o sofrimento íntimo desse indivíduo que, devido à timidez, "em toda a sua vida nunca dançara

e nenhuma vez abraçara a cintura de uma mulher direita" (TCHEKHOV, 2014, p. 19). Tal desejo, de certo modo, adormecido no interior do protagonista, começa a despertar tal qual as flores na primavera quando ele recorda a inveja que tinha de seus colegas na arte da conquista.

Entretanto, diante da possibilidade de abraçar alguma mulher durante a quadrilha, o protagonista prefere afastar-se, convidando dois dos oficiais para jogarem bilhar em outra sala. Essa tentativa de fuga e de recalcamento de seu desejo dá um traço irônico e humorístico à narrativa escrita por Tchekhov, pois o protagonista também não sabia jogar bilhar e se sente deslocado mais uma vez. Por isso, decide voltar ao salão, mas acaba se perdendo para viver o que o narrador chama de "pequena aventura", ou seja, o episódio do beijo que lhe é dado por engano.

> Riabóvitch deteve-se pensativo... Nesse interim, inesperadamente para ele, ouviram-se passos apressados e um fru-fru de vestido, uma ofegante voz feminina murmurou: "Até que enfim!" e dois braços macios, cheirosos, indiscutivelmente femininos, envolveram-lhe o pescoço; uma face tépida apertou-se contra a sua e, ao mesmo tempo, ressoou um beijo. Mas, imediatamente, aquela que o beijara soltou um pequeno grito e, foi a impressão de Riabóvitch, afastou-se dele com repugnância, num movimento brusco. Ele também por pouco não gritou, e correu para a fenda fortemente iluminada da porta (TCHEKHOV, 2014, p. 20).

Esta citação descreve, de maneira detalhada, a pequena aventura do protagonista e demonstra a capacidade que o narrador de Tchekhov tem de atribuir valor a um fato que é aparentemente objetivo e, de certo modo, corriqueiro, em decorrência dos sentimentos que este beijo despertará no protagonista, modificando, a partir desse momento, o seu comportamento e a sua postura perante os demais personagens, diante dos quais até então se sentia deslocado. Nesse sentido, pode-se dizer que esse seria o momento em que a personagem sente reacender em si, por meio desse beijo dado por engano, uma versão mais confiante de si mesmo.

Sendo assim, a efemeridade do beijo e a duração de tal episódio ganham força devido aos desdobramentos que tal aventura suscita no interior e no pensamento do protagonista, que, inicialmente, sente vergonha e medo. Esses sentimentos são ainda resquícios de seu desconforto interior em relação à nova situação que lhe é apresentada. É interessante ressaltar que, no momento em que chega à casa do tenente-coronel e que este solicita que ele se apresente aos que ali estavam, ele também se sente envergonhado e tem vontade de esconder sua cabeça.

O envergonhamento do protagonista, retomada pelo narrador demonstra como o texto escrito por Tchekhov apresenta concisão, ou seja, todos os elementos, por mais simples que sejam não estão no conto por acaso, mas fazem parte do propósito almejado pelo escritor, que, neste caso, é criar uma atmosfera na qual o conflito do personagem seja revelado, por vezes intensificado, mas não resolvido. Entretanto, após sentir-se envergonhado por algo que

ironicamente ninguém havia visto, o protagonista experimenta uma nova sensação e "estava repleto de um sentimento novo, estranho, que não cessava de crescer..." (TCHEKHOV, 2014, p. 21). Este acontecimento deixa-o tão feliz que ele sente as partes de seu rosto e de seu pescoço, nas quais ele fora tocado, ainda sensíveis e uma vontade de dançar, correr e rir o domina, tamanha era a felicidade que estava sentindo.

O contentamento do protagonista era tanto que, não lhe importava mais o fato de ter ouvido algumas senhoras comentarem sobre a sua aparência, marcada pelo aspecto curvado e incolor. Agora, no entanto, nenhum desses comentários o angustia mais, e sua autoconfiança permite que ele sorria para a mulher do tenente-general e mantenha com ela um diálogo tão agradável e prazeroso que tal conversa com ela o leva a reconhecer "que estava rodeado de gente magnífica..." (TCHEKHOV, 2014, p. 21) e não mais de pessoas fingidas que apenas se prestavam a cumprir as regras que as convenções sociais lhes impunham.

Outro ponto que merece ser destacado é o fato de o narrador intensificar o uso de reticências desde o momento em que o protagonista entra por engano no quarto em que é beijado até o momento em que o tenente-general se despede dos oficiais. Essa pontuação é significativa porque além de abrir brechas para que o leitor contribua para a construção do sentido e de favorecer, por meio do não dito, a brevidade, também possibilita que o texto ganhe uma dimensão muito mais subjetiva à medida que as reticências também colaboram para a ativação do imaginário tanto do leitor quanto do protagonista.

Durante a ceia, a atmosfera se traveste de mistério devido ao fato de o protagonista desejar descobrir qual daquelas mulheres ali sentadas o havia beijado. Seu olhar se fixa inicialmente na senhorita lilá, pois ela era a que mais o agradava esteticamente. No entanto, logo desvia seu olhar para a loira de preto, porque a senhorita lhe pareceu velha e sua expressão lhe soara fingida; já a loira de preto não podia ser porque seu rosto era pouco delicado. Por fim, Riabóvitch pensa que a moça que o beijara era o resultado da soma das qualidades das mulheres que ali estavam, cuja imagem "de jeito nenhum conseguia achar à mesa [...]" (TCHEKHOV, 2014, p. 22), uma vez que, como não havia visto seu rosto, ele a podia imaginar como quisesse sem que a imagem da moça correspondesse à realidade. Ao atestar a impossibilidade de que a imagem da moça correspondesse a qualquer uma das mulheres ali sentadas, o narrador reconhece que há uma diferença entre o que a imaginação é capaz de subjetivamente criar e o que a realidade objetiva apresenta ao indivíduo, valorizando, nesse sentido, a imagem que surge da objetividade e encontra correspondente na realidade que nos circunda.

Ao fim da ceia, o tenente-general despede-se dos oficiais e, convencionalmente, pede que eles voltem outra vez. No caminho até o portão, o protagonista, que chegara deslocado à

casa do anfitrião, encontra, agora, juntamente com os demais oficiais, motivos para sonhar com uma família e uma casa na qual pudesse receber as pessoas com um carinho dissimulado. O silêncio da volta é interrompido pelo canto de um rouxinol e pela presença de uma chamazinha vermelha que parecia piscar para o protagonista como se soubesse do episódio do beijo. A presença desses dois elementos simbólicos demonstra um entrosamento do interior do protagonista em relação ao espaço que o cerca, já que, assim como o rouxinol que cantava, quebrando o silêncio da noite, também a intensidade das emoções de Riabóvitch e a força de seus pensamentos interrompiam a monotonia de suas sensações. Essa sensação é reiterada pela presença da chama, que simboliza o desejo do protagonista, despertado com o beijo.

Ao chegar ao alojamento, seus pensamentos continuam buscando, nas imagens fragmentadas que lhe vinham à mente, o rosto da mulher que o beijara, tentando fundir as imagens dispersas em um todo, a fim de manter a alegria que tal gesto, apesar de simples e banal, lhe causara. No entanto, ao acordar, percebe que parte do prazer da experiência vivida já havia se esvaído, pois não sentia mais o friozinho nos lábios, tal qual no dia anterior. Entretanto, a rememoração do beijo ainda o alegrava.

É interessante perceber que mesmo tendo curta duração e não sabendo quem o havia beijado, o beijo modifica o protagonista, produzindo nele um entusiasmo que ressurgia ao se lembrar da situação e da moça, cujo rosto não poderia reconhecer. Entretanto, apesar de não se recordar de seu semblante, ele passa o resto da narrativa entre o devaneio e a realidade, que, para ele, torna-se desinteressante, uma vez que nada mais o entusiasmava a não ser a lembrança do beijo e o devaneio sobre quem seria a mulher pela qual fora beijado, conforme demonstra essa citação:

> [...] ele procurava convencer-se de que o episódio do beijo podia ser interessante apenas como uma aventurazinha misteriosa, que em essência tal episódio era insignificante, e que pensar nele seriamente era pelo menos uma tolice; mas logo se descartou da lógica e entregou-se aos devaneios... Ora ele se imaginava nas salas de visitas em casa de Rabbek, ao lado de uma jovem que parecia com a senhorita lilá e com a loura de preto; ora cerrava os olhos e via-se com uma outra moça, completamente desconhecida, com rosto de traços muito indeterminados; mentalmente, falava, acariciava, inclinava-se sobre um ombro, imaginava a guerra e a separação, depois o regresso, a ceia com a mulher, visualizava os filhos... (TCHEKHOV, 2014, p. 28).

Esta citação, além de mostrar como o episódio do beijo havia despertado desejos e pensamentos antes adormecidos no protagonista, também reforça o conflito interior que tal ação, apesar de simples, foi capaz de provocar em Riabóvitch, uma vez que, tal como os personagens do conto de Tchekhov apresenta uma pluralidade de caráter que se divide entre os devaneios da consciência e a lógica racional. O beijo havia sido algo passageiro e, de certo

modo, insignificante para quem o beijara por engano, no entanto, para o protagonista, o gesto efêmero é responsável pelo devaneio e a irracionalidade que lhe possibilitavam contemplar, por meio da imaginação, a constituição de uma família que o amasse e sofresse com sua partida em virtude da guerra.

Entretanto, apesar de extremamente encantado com o beijo, a imagem de quem o beijara não está presente em sua mente, ou seja, a pessoa pela qual ele havia se apaixonado não existia para ele na realidade, mas apenas em seus pensamentos, nos quais ela podia assumir as feições que ele quisesse lhe dar. Por isso, Riabóvitch, apesar de ter uma parcela de racionalidade ao analisar tal fato, acaba preferindo entregar-se ao devaneio já que a realidade lhe era desinteressante e não lhe oferecia, neste momento em que segue com a brigada, nenhum motivo para o qual precisasse estar atento, pois ele já conhecia aquele caminho e, ao passar pela casa na qual fora beijado na noite anterior, constatou, pelo fato de as persianas estarem cerradas, que aquela que o beijara na véspera estava, provavelmente, dormindo. Após passar pela casa do tenente-general, o oficial se entrega aos seus devaneios, nos quais "[...] desenhou-se nitidamente na sua imaginação aquela que o beijara e que ele soubera representar para si na véspera, durante a ceia. Essa imagem deteve-se em seu cérebro e não o abandonava mais" (TCHEKHOV, 2014, p. 29), ou seja, tal pensamento o acompanhará até o desfecho da narrativa.

O narrador, por meio da "visão com"[33], apresenta ao leitor, o pensamento do protagonista, no qual é perceptível que o simples fato de ele ter sido beijado e poder rememorar isso a todo instante o integra ao grupo dos oficiais, e ele não mais se sente excluído como se sentia antes de sua pequena aventura. O sentimento de pertencimento, juntamente com a ingestão de três copos de cerveja encorajam-no a contar para os seus companheiros a experiência vivida por ele, na noite anterior.

> Depois de três copos, ficou tonto, fraco; e veio-lhe uma vontade incoercível cde partilhar com os companheiros a nova sensação.
> — aconteceu-me um caso estranho em casa desses Rabbek... — começou, procurando dar à voz um tom indiferente zombeteiro. — Fui, imaginem vocês, à sala de bilhar...
> Começou a contar muito minuciosamente a história do beijo, e um minuto depois calou-se... Nesse minuto, ele contou tudo (TCHEKHOV, 2014, p. 30).

No entanto, vale ressaltar que, antes da fala do protagonista, o narrador informa aos leitores que os devaneios desta personagem haviam sido substituídos por um "nevoeiro na

[33] Neste procedimento "escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente ao qual se atribui aos demais [...]. É 'com' ele que vemos os outros protagonistas, é 'com' ele que vemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém" (POUILLON, 1974, p. 54).

cabeça" (TCHEKHOV, 2014, p. 30). A presença de tal nevoeiro sugere uma mescla entre a realidade vivida pelo protagonista e a realidade formulada por sua imaginação, ou seja, torna-se cada vez mais difícil para este personagem separar a realidade da imaginação. Esta espécie de confusão mental não permite que nem os demais personagens, nem o leitor ou mesmo o narrador possam dar credibilidade à maneira como o protagonista relata a experiência do beijo. Tal perspectiva assumida pelo narrador condiz com a perspectiva de Tchekhov, para quem não há verdade absoluta nem personagens que sejam totalmente invioláveis e inquestionáveis em suas falas e atitudes, sendo, portanto, pluridimensionais.

Com base neste conto, é possível perceber algumas das particularidades do conto de Tchekhov em relação ao conto de Poe, a saber: a fragmentação, a questão temporal e a brevidade. Em relação à fragmentação da narrativa: ela se dá de duas formas, por meio do monólogo interior da personagem principal, que intercala os diálogos desta com as demais personagens, ou por meio de micronarrativas que são introduzidas na narrativa principal como, por exemplo, a narração do protagonista a respeito do beijo que lhe fora dado por engano ou a digressão do narrador a fim de informar o leitor sobre o chá oferecido aos oficiais por um proprietário rural no ano anterior. Essa inserção de micronarrativas, apesar de fragmentar a narrativa principal, favorece o seu entendimento, esclarecendo, no caso da digressão, o fato de os oficiais não se animarem com o convite de Von Rabbek, que remete à experiência anterior que não havia sido agradável. Além disso, a presença dessas micronarrativas introduz uma certa *mise en abyme* nos contos de Tchekhov. Esse recurso, no qual as narrativas se encaixam umas nas outras, será um procedimento mais recorrente nos contos claricianos e melhor analisado no capítulo cinco dessa tese.

Em relação à questão temporal, nota-se uma discrepância entre o tempo cronológico usado pelo protagonista para contar o episódio do beijo e o tempo da vivência da reverberação desse fato em seu interior. Tal diferença temporal se confirma pelo fato de, ironicamente, o narrador informar o leitor de que o tempo usado pelo protagonista para contar "minuciosamente a história do beijo" ter sido de apenas um minuto, expressando por meio dessa brevidade temporal a efemeridade e a escassez de tal fato, que, na perspectiva do protagonista, levaria a noite toda para ser contado, tanto que o mesmo, nas palavras do narrador, "ficou extremamente admirado por tem sido necessário tão pouco tempo para contá-lo. Tivera a impressão de que poderia falar do beijo até o amanhecer" (TCHEKHOV, 2014, p. 31). Entretanto, a reação de seus companheiros é tomada como zombaria por Riabóvitch, que decide se afastar deles, prometendo-se não lhes contar mais nada.

Essa aparente interação de Riabóvitch com os demais oficiais em nada favorece o estreitamento de seus laços, mas reforça a proposição de Tchekhov de que os diálogos, em muitos casos, tornam-se monólogos e não favorecem o desenvolvimento do conto de atmosfera, uma vez que não possibilitam a integração entre seus membros, reforçando a sua condição de solitário no mundo. Isso devolve o protagonista à condição de inadaptado em que se encontrava no início do conto.

Em relação à brevidade, observa-se a preferência do narrador de Tchekhov pelo não dito através do uso das reticências e dos vazios narrativos, nos quais o leitor é apenas informado de que o beijo foi detalhadamente contado pelo protagonista, mas não há novamente o relato de tal fato ao longo da narrativa, uma vez que o próprio narrador já o descreveu para o leitor anteriormente. Essas lacunas narrativas e as reticências caracterizam a brevidade de Tchékhov, uma vez que, diferentemente de Poe, ele não entende a brevidade como o curto tempo usado na leitura de seus textos, nem a quantidade reduzida de páginas que um conto possui, mas sim como a capacidade de ser breve por optar pelo não esclarecimento de todas as coisas para o leitor, que deve participar da construção do sentido do texto.

A partir da tentativa frustrada de interação de Riabóvitch com seus colegas, a narrativa prossegue com o narrador descrevendo o comportamento solitário de um homem apaixonado, o protagonista, cuja única lembrança boa era a do beijo que lhe fora dado por engano. A comparação do comportamento do protagonista em relação ao sentimento amoroso que nutria pela dama por ele imaginada pode constituir um paralelo, de modo irônico, com o romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, obra que deu início ao romantismo como escola literária. Tal aproximação entre essas duas narrativas deve-se ao fato de que em ambas bastava a presença, ainda que imaginária, da mulher desejada para que as personagens masculinas se sentissem subjugadas pelo sentimento que nutriam pelas mulheres que amavam. Essa submissão sentimental a que o protagonista desse conto está exposto é ironicamente descrita pelo narrador quando este revela ao leitor que em algumas noites de farra das quais o protagonista participava, pedia perdão arrependido à mulher que o beijara por engano e da qual não sabia nem mesmo qual era a verdadeira feição.

O beijo foi tão significativo para o protagonista que, quando ele voltou ao acampamento, não parou de pensar na possibilidade de reencontrar a mulher que o beijou e de conversar com ela a respeito do episódio, ou apenas passar pelo quarto onde havia sido beijado. No entanto, sua esperança vai diminuindo na medida em que nenhum oficial possa convidá-lo novamente para um chá na casa do tenente-coronel, nem no dia de sua chegada nem no dia que a sucedeu até o momento em que, não aguentando mais esperar, o protagonista decide ir à casa do tenente-

general, mas como não encontrou nenhum sinal de vida, a não ser duas mulheres que conversavam alto, arrastou-se para casa desesperançoso. Entretanto, diante do rio, ele pode ver que as imagens ali refletidas “pareciam querer levá-lo embora” (TCHEKHOV, 2014, p. 34). Neste momento, a correnteza do rio, indiferente ao que o rodeava, instaura no protagonista a consciência de uma realidade de que o beijo era um fato encerrado e de que toda tentativa de reconstitui-lo tal e qual fora da primeira vez seria frustrada. Entretanto, ao tirar os olhos da água e olhar para o céu, pensou em como a vida cotidiana que levava sem a presença de nenhum sonho que a impulsionasse era incolor, miserável e tosca.

O final da narrativa é dramaticamente irônico, pois ao voltar ao acampamento, o oficial recebe a notícia de que todos os seus companheiros haviam sido convidados para um chá na casa de um general. Tal convite reacende nele a esperança ao lembrar-se de que o beijo, tão presente em seus pensamentos e devaneios, havia sido recebido em um chá ocorrido no ano anterior. No entanto, desta vez, o protagonista, como num gesto de revolta, decide não ir à casa do general por já saber como esse convite terminaria e por não querer por fim à lembrança do beijo recebido no ano anterior, prolongando, assim, seu sofrimento para além do fim do relato.

Esse final é uma das características inovadoras de Tchekhov nos contos que escreve, pois, apesar de a narrativa chegar ao fim, os conflitos não se encerram, uma vez que a personagem continua, agora, sozinha, sofrendo com os sentimentos e desejos que o beijo dado por engano lhe provocara. O leitor, por sua vez, também fica à espera de um final definitivo para o drama da personagem e, não o encontrando, supõe que a narrativa, mesmo acabada, não está concluída, pois não se sabe como será o destino dessa personagem.

Boris Schnaiderman (2014, p. 335) anota essa particularidade no posfácio das traduções dos contos argumentando que o "não desfecho, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX".

A fragmentariedade do conto também se dá em relação à maneira como as personagens e, de modo especial, o protagonista se expressam. Sua fala, seja fruto da imaginação ou da realidade, é repleta de reticências e cortes, tornando-se truncada e confusa. Apesar de o narrador buscar a simplicidade, ela só se evidencia na escolha temática e na opção por construir um enredo complexo, no qual há vários episódios e personagens. A narrativa de Tchekhov é, nesse sentido, simples, ao usar um mínimo de elementos para provocar um máximo de efeito. Contudo, o efeito está nos detalhes que constituem a atmosfera. Um bom exemplo da constituição da atmosfera se dá na presença do rouxinol que canta no caminho de volta da casa do tenente-general, revelando a sua relação com o interior alegre do protagonista após o beijo. O mesmo ocorre quando, no ano seguinte, ao refazer o caminho, o oficial já não consegue mais

ouvir o canto do rouxinol e a paisagem já está mais quieta, o que tem a finalidade de demonstrar, via paralelismo, que o sentimento de avivamento interior produzido pelo beijo já havia sido sufocado pelas zombarias dos companheiros do protagonista.

"O beijo" trabalha com situações simples que representam um fragmento da vida da protagonista, mas, em decorrência das digressões do narrador e da recorrência aos pensamentos do oficial, essa simplicidade é rompida por uma complexa construção narrativa em que o número de episódios narrados não interessa muito, mas o que ganha importância são os seus desdobramentos no interior da personagem. Por isso, essa é uma narrativa que não cresce em ações sequenciadas, mas sim em profundidade pela forma como pequenas ações modificam a consciência da personagem a respeito de si mesma e de seus comportamentos. Sobre a contística de Tchekhov, afirma Laffitte:

> A própria essência de seus contos os faz bem diferentes dos contos que, antes dele, assim eram denominados. Não é jamais o fato relatado que despertará o interesse, se não o aspecto inesperado das palavras e das coisas que é próprio da poesia: o tom, a preferência pelos pormenores evocados, a profundeza dos silêncios, a alternância de palavras e pausas e, sobretudo os desdobramentos que sentimos por tras de todos os personagens, a presença de alguma coisa de insólito e de maior magnitude do que o que foi exposto (LAFFITTE, 1993, p. 07).

Essa citação apresenta diversos aspectos que podem ser observados em "O beijo", como, por exemplo, a escolha de um fato próprio do cotidiano sem nada de extraordinário que demonstra o gosto de Tchekhov pela temática da vida corriqueira passível de representação, uma vez que está vinculada à realidade, permitindo que o narrador seja o mais sincero e objetivo possível, na medida em que não tem comprometimento nenhum com finalizar a história e solucionar o problema, mas, em colocá-lo para o leitor.

Assim, o compromisso do escritor não é com a estruturação de uma narrativa em começo, meio e fim, bem definidos. Tchekhov sempre buscava refletir acerca de seu processo criativo, contrapondo palavras e pausas na construção de um sentido que se evidencia mesmo no silêncio das palavras. Essa alternância, tão própria dos diálogos/monólogos de Riabóvitch, dá ao conto a concisão e a fragmentação próprias do conto de atmosfera inaugurado por Tchekhov.

Em relação aos elementos da narrativa, Tchekhov também os subverte em seus contos. Especialmente no que diz respeito aos aspectos temporal, espacial, conflitivo e à posição que tanto o narrador como a personagem ocupam no conto. O tempo merece destaque por não se apresentar de forma cronológica linear (registro progressivo dessas ações organizadas de maneira lógica e sequencial). Nos contos de Tchekhov, a sobreposição temporal se instaura

devido à frequente recorrência ao passado para explicar o desdobramento dos fatos na vida presente da personagem.

É por isso que o narrador do conto em questão não se limita a narrar os fatos vivenciados por Riabóvitch durante um ano, que é o tempo de duração da história narrada, mas recorre tanto ao monólogo interior como ao tempo psicológico para resgatar os fatos passados que originaram o sofrimento presente. Nesse sentido, é importante a recordação do protagonista sobre o fato que deu início à sua inquietação interior pelo desejo despertado pelo beijo, evidenciando uma diferença gritante entre o tempo de duração das ações e o tempo que elas levam para serem narradas.

Desse modo, a narrativa se constrói a partir dos vai-e-vens referentes à progressão das ações do oficial desde o momento em que é convidado para o chá na casa do tenente-general até o momento em que retorna ao mesmo acampamento um ano depois, e da recordação de fatos passados como o momento em que ele foi beijado por engano ou o momento em que ele se lembra de um chá anterior àquele realizado pelo tenente-general. Esses fragmentos de sua vida, que cruzam o discurso do protagonista e permitem que o narrador faça suas digressões reveladoras, só são possíveis devido à inserção do tempo psicológico na narrativa (os diálogos imaginários que são projeções da fantasia da personagem, e as rememorações, que são resultados da memória).

O aspecto espacial também demonstra uma inovação nos contos tchekhovianos, pois, diferentemente dos contos tradicionais, esse elemento narrativo não funciona apenas como um cenário pelo qual a personagem transita, mas serve para a criação de atmosferas que condizem com o estado de espírito da personagem e com o conflito por ela vivenciado. No caso deste conto, a presença de uma bifurcação no caminho percorrido pelos oficiais e o contraste entre a claridade da casa do tenente-general e a escuridão do entorno que a cerca condiz com a dificuldade psicológica enfrentada por Riabóvitch em formular uma imagem definida de quem o beijara, além de ressaltar a indefinição do protagonista em relação a que atitude tomar a partir da sua pequena aventura.

Tchekhov, apesar de buscar a concisão em seus textos, trata, neste conto, da descrição do espaço de maneira um tanto quanto lírica, já que faz uso do espaço para intensificar o conflito psicológico vivido pela personagem. Nesse sentido, prefere descrever os elementos que promovem a quietude do espaço em vez de apenas informar ao leitor de que tudo estava quieto. Tal procedimento colabora para reforçar essa situação de transição pela qual passa o protagonista, pois, ao sair da casa do tenente-general estava com uma vontade de contar aos

demais o que havia ocorrido, mas ao retornar no ano seguinte sua hesitação já havia diminuído e a reflexão sobre o beijo já dominava sua alma.

Em relação ao conflito, é importante observar que este já está instaurado na narrativa desde os primeiros parágrafos, nos quais somos informados que o protagonista está sendo convidado para um chá em decorrência de uma convenção social, mas que se sente deslocado de seu grupo e inadaptado a toda aquela situação de educação encenada e insincera a que se vê exposto na casa do anfitrião. Esse conflito decorrente das relações interpessoais cede lugar a um conflito que passa a ser interior após o episódio do beijo em que Riabóvitch começa a se questionar sobre a identidade de quem o beijara e sobre suas próprias atitudes a partir daquele beijo. Assim, não se tem a estabilidade inicial dos contos tradicionais e a impressão é de que o início praticamente inexiste e a narrativa já começa no meio (*in media res*) com a instauração do conflito. Esta é a estrutura narrativa desenvolvida por Tchekhov, cujo privilegio recai sobre o meio, a fim de que o conflito se estenda por toda a narrativa e, normalmente, não se resolva ao seu final.

Outra particularidade do conflito, na modalidade de conto proposta por Tchekhov, é que ele nunca é único, mas se desdobra em vários outros que se somam ao conflito de origem. Nesse conto, a primeira situação conflituosa instaurada deve-se à necessidade de comparecimento na casa do tenente-general, uma vez que a satisfação desse em receber os oficiais não era verdadeira, mas fruto de uma convenção. No entanto, para que se possa desempenhar tal ação, um obstáculo se apresenta, a saber: a dificuldade de encontrarem a casa do anfitrião devido à bifurcação do caminho. Ao longo do percurso, nota-se a presença de outro conflito, ou seja, a dificuldade do protagonista em se comunicar com os outros oficiais e, posteriormente, com os demais convidados.

A personagem é também um elemento que a narrativa do contista russo subverte em relação ao conto tradicional, pois ela não tem somente a função de praticar as ações e dialogar com as demais personagens. Neste conto, ela mais reflete sobre suas ações do que as praticam de fato. Outra particularidade das personagens de Tchekhov é o fato de elas serem pluridimensionais, não podendo ser definidas como boas ou más, na medida em que se apresentam diferentemente de acordo com as situações que enfrentam. Essa pluridimensionalidade se relaciona com as ações praticadas por elas e pode ser verificada, no conto, pela maneira como o protagonista observa e analisa as ações insinceras das personagens antes do beijo e como ele modifica o seu posicionamento após o beijo, considerando-as agradáveis apesar de falsas. Outro exemplo dessa pluridimensionalidade pode ser percebido no desmascaramento da personagem Riabóvitch que, inicialmente, parece ser um oficial

acostumado com seu deslocamento perante os demais, não se esforçando para interagir com eles e, depos de sua pequena aventura, tenta se integrar com as demais personagens, dando vazão a alguns sentimentos nele adormecidos.

Após a análise de "O beijo" e das considerações sobre os elementos narrativos inovadores propostos por Tchekhov, conclui-se que esse escritor não só desenvolveu com maestria os pressupostos de Poe a respeito da brevidade e do efeito, como, também, modificou os rumos do conto moderno a partir de suas ideias, acrescentando a este mais lirismo na descrição das paisagens e no favorecimento do relato dos conflitos vividos interiormente pela personagem. Além disso, nota-se, também, nesse conto a presença dos seis postulados que caracterizam a contística de Tchékhov, a saber: ausência de palavrório de natureza política, objetividade, veracidade na descrição, brevidade, originalidade e sinceridade.

A ausência de palavrório de natureza política se evidencia no conto pelo fato de nem o narrador nem as personagens explicitarem um posicionamento político, o que se percebe é apenas a narração de um fato do cotidiano da personagem dominada por um conflito mental e físico, no qual, sutil e suscintamente, se indiciam as relações sociais hierárquicas entre personagens que exercem poder e autoridade umas sobre as outras, ou que sejam de um nível social mais elevado.

A objetividade é um ponto interessante nos postulados tchekhovianos, pois ela se concentra de maneira mais expressiva no narrador que, como já foi dito, busca registrar objetivamente o cenário e as ações da personagem. No entanto, Tchekhov não mais escreve, sobretudo a partir de 1886, textos que sejam rigorosamente objetivos, e quando questionado sobre a presença da subjetividade em sua obra, ele responde que ela se concentra apenas nas falas e nos pensamentos das personagens, mas que o seu narrador permanece comprometido com a objetividade na tentativa de não borrar as imagens geradoras do texto. Essa dinâmica entre a objetividade do narrador e a subjetividade da personagem transparece no conto aqui estudado.

O compromisso com a veracidade é também um traço de Tchekhov, pois, como afirma Máximo Gorki (*apud* Laffitte, 1993, p. 62), "nada há nos contos de Tchekhov que não exista na realidade", por isso seus temas são todos baseados em episódios da vida cotidiana de seus personagens, a fim de que, partindo do real, possa narrar com maior veracidade no intuito de provocar um efeito que se estenda da personagem para o leitor. Assim, ao narrar o episódio de um beijo por engano que um oficial recebeu na casa do tenente-general Von Rabbek e a repercussão desse beijo nos pensamentos e ações do protagonista, Tchekhov consegue, ao

mesmo tempo, intensificar e prolongar a angústia da personagem e, também, a do leitor por meio do modo como trata literariamente tal assunto.

A brevidade, herança de Poe, é desenvolvida em "O beijo" e na maioria dos contos de Tchekhov, tanto pela supressão de partes estruturais da narrativa, como início e fim, como pela presença de elipses, pausas e de não-ditos por meio dos quais o leitor reconhece a existência de uma outra história e pode identificá-la e interpretá-la a partir dos indícios que o texto lhe fornece. Um exemplo disso são as reticências espalhadas por todo o texto, como, por exemplo, nesse trecho:

> − A sua casa agrada-me tremendamente!... – disse ele corrigindo os óculos.
> A mulher do general sorriu e disse que essa casa pertencera a seu pai, depois perguntou-lhe se os pais dele ainda viviam, se fazia tempo que servia nas fileiras, por que era tão magro, etc...Tendo recebido resposta às suas perguntas, ela caminhou adiante, e, depois dessa conversa, ele se pôs a sorrir ainda mais carinhosamente e a pensar que estava rodeado de gente magnífica... (TCHEKHOV, 2014, p. 21).

A originalidade do conto em questão não está presente no assunto que o escritor escolheu, mas, na forma inovadora com que desenvolveu a narrativa, subvertendo alguns elementos do conto tradicional e introduzindo monólogos interiores ou diálogos que não favorecem a interação efetiva entre as personagens, que falam, mas não se comunicam. Somado a este aspecto, nota-se, por fim, a sinceridade do narrador em revelar a verdade sobre as personagens, na medida em que descreve suas várias nuances e como elas podem ser indiferentes ou não de acordo com as situações em que se encontram.

3 – KATHERINE MANSFIELD E O CONTO LÍRICO

No capítulo anterior, tratamos de Tchekhov e da sua contribuição para o conto moderno ao estabelecer os fundamentos da modalidade do conto de atmosfera, no qual situações corriqueiras são vividas por pessoas comuns, sem que haja um desfecho conclusivo. Essas características favorecem, ao longo da narrativa, a diluição do efeito totalizador proposto por Poe. A narrativa constituída a partir dessa notação parece não se desenvolver em virtude da redução da ação externa e da predominância de recursos estilísticos que favorecem a exploração do conflito íntimo da personagem e a descrição de seu pensamento, bem como dos espaços da intimidade.

Essa modalidade de conto se distancia da sucessão de ações externas que, no conto tradicional, promovia a progressão da narrativa. No conto de atmosfera, a narrativa surge da elaboração de um discurso decorrente do pensamento, que antecede a ação em si. A busca do escritor se dá em um trabalho maior com a linguagem e sua relação com o estado de espírito e os sentimentos da personagem, atingindo, desse modo, uma dimensão poética, marcada pelo uso de figuras de linguagem, como a metáfora e a elipse.

A metáfora torna-se, nesse sentido, um recurso estilístico propiciador da criação de uma imagem que sugere algo que não está propriamente escrito, mas que, juntamente com a elipse, convida o leitor a participar ativamente da construção de sentido do texto, uma vez que aponta, de forma sutil, o caminho que o leitor deve seguir. A respeito da utilização da metáfora na narrativa poética, Jean-Yves Tadié (1994, p.08 - tradução de Ana Luiza Silva Camarani)[34] comenta "narrativa de metáforas, a narrativa poética pode definir-se pela progressão linear das similaridades, ou pela similitude das associações por contiguidade"[35].

Essa escrita enigmática e poética, bem como a concepção de conto de atmosfera, propagada por Tchekhov, serão adotadas pela escritora neozelandesa Katherine Mansfield. A respeito dessa influência Clare Hanson (1987) comenta um ensaio crítico escrito por Mansfield em 25 de junho de 1920, intitulado "*Wanted, a new word*", em que ela discute diretamente a estrutura do conto desenvolvido por Tchekhov, com o qual ela se identifica.

> Nele, ela se alinha com Tchekhov como pioneira da arte na qual ela só pode definir negativamente, contra os termos e formas convencionais: "Eu não sou nem uma estória curta, nem um esboço, nem uma impressão, nem um conto de fadas", ela escreve. O termo faltante que podemos fornecer aqui é "short-fiction", para denotar esse tipo de ficção de prosa curta produzida primeiro por

[34] As citações de Jean-Yves Tadié, apresentadas ao longo dessa tese, foram retiradas da tradução de Ana Luiza Silva Camarani.

[35] No original: "dans le récit poétique, la métaphore n'est pas seulementun peu, et parfois, métonymique, elle l'est toujours: récit de métaphores, le récit poétique peut se definir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations par contiguité" (TADIÉ, 1994, p. 08).

> Tchekhov e depois por Katherine Mansfield, na qual a ação é menos importante do que a atmosfera e em que o processo de linguagem tende cada vez mais a se tornar parte do assunto, bem como agente de composição (HANSON, 1987, p. 16 - tradução nossa)[36].

Com base nessa citação, pode-se reconhecer a existência de uma relação escritural entre Tchekhov e Katherine Mansfield[37], dado o fato de que, na condição de crítica da revista literária *Atenaeum*[38], ela escreveu alguns ensaios críticos sobre ele, além das inúmeras referências que fez ao autor em suas cartas e diários, ressaltando sua grandiosidade, como no excerto abaixo:

> Sobre os russos. Eu concordo que as traduções são perfeitamente terríveis. O nivelamento peculiar deles é tão estranho e é apenas esse nivelamento que a história ou o que quer que seja não deve ter. E ainda – e ainda- embora eu odeie concordar com tantos críticos tolos, confesso que Tchekhov parece-me um escritor maravilhoso. Eu acho que uma História como *in Exile* ou *Missing* é incomparável (MANSFIELD, 1930, p. 1934 - tradução nossa) [39].

Esta citação demonstra a admiração de Mansfield pelo escritor, apesar de não concordar com o nivelamento que as traduções fazem dos escritores russos. Buscando criticar sobretudo, Constance Garnett, Mansfield (*apud* Hanson,1987, p. 16 – tradução nossa)[40] comenta: "Ela parece tirar o nervo de Tchekhov antes de começar a trabalhar com ele, como o dentista tira o nervo do dente". Esta afirmação, reforça a sua insatisfação em relação ao modo como Garnett realizava suas traduções, pois ao compará-la com um dentista que retira o nervo do dente a contista está insinuando que as traduções de Garnett retiram a vivacidade e a harmonia que o texto de Tchekhov apresenta em sua versão original.

---

[36] No original: "In it she aligns herself with Tchekhov as the pioneer of na art which she can only define negatively, against conventional terms and forms – 'I'm neither a short story, nor a scketch, nor na impression, nor a tale', she writes. The missing term we might supply here is 'short fiction', to denote that kind of short prose fiction produced first by Tchekhov and then by Katherine Mansfield, in which action is less importante than atmosphere and in which the process of language tendes increasingly to become part of the subject as well as agent of composition" (HANSON, 1987, p. 16).

[37] Cabe ressaltar que o primeiro contato de Mansfield com a obra de Tchekhov se deu graças à tradução dos contos do escritor russo por Constance Garnett. No entanto, apesar de Garnett ter tido o mérito da tradução, foi Mansfield quem mais bem assimilou os postulados de Tchekhov em seus contos e os propagou entre os contistas em língua inglesa, já que o escritor russo não os havia exposto em nenhum texto teórico, tal como fizera Poe.

[38] A revista *Athenaeum* é uma revista literária que foi publicada em Londres de 1828 a 1921. Tinha a reputação de publicar os melhores escritores da época. Frederic George Stephens foi editor de arte de 1851 até 1901, quando foi substituído por Roger Fry por causa de sua desaprovação fora de moda do impressionismo. Os colaboradores incluíram Max Beerbohm, Edmund Blunden, T. S. Eliot, Robert Graves, Thomas Hardy, Aldous Huxley, Julian Huxley, Edith Sitwell, Katherine Mansfield e Virginia Woolf. De acordo com Hanson (1987), Mansfield trabalhou como assistente e colaboradora dessa revista de abril de 1919 a dezembro de 1920.

[39] No original: "About the Russians. I agree that the translations are perfectly terrible. The peculiar leveling of them is so strange and it is only this leveling that the story or whatever it should not have. And yet - and yet - although I hate to agree with so many foolish critics, I confess that Chekhov seems to me a wonderful writer. I think a story like in Exile or Missing is incomparable" (MANSFIELD, 1930, p. 1934).

[40] No original: "She seems to take Tchekhov's nerve before starting to work with him, as the dentist takes the nerve out of the tooth" (MANSFIED *apud* Hanson, 1987, p.16).

Tal crítica é decorrente da forma como Mansfield realizava as traduções dos fragmentos textuais de seu amigo Samuel Solomonovich Koteliansky, buscando recriar, sempre que possível, a proximidade entre o texto traduzido e o texto original, restaurando a harmonia do texto e concedendo-lhe sentido e vivacidade. A vivacidade é um atributo muito apreciado nas suas produções e nos livros que ela lê, tanto que ela escreve em uma de suas cartas em que comenta sua impressão sobre a obra *Auron's Rod* que "[...] este é um livro vivo, está quente, respira. É escrito por um homem vivo, com convicção" (MANSFIELD, 1928, p. 1406 - tradução nossa)[41].

Além de ser a divulgadora de postulados teóricos do conto de atmosfera no âmbito da literatura em língua inglesa, Mansfield também contribuiu, de modo singular, entre os modernistas ingleses para o desenvolvimento de uma narrativa altamente lírica que, na visão de Víctor Coutinho Rabelo (2016), advém do seu recorte temático que privilegia os detalhes aparentemente mais insignificantes, do uso significativo de imagens e símbolos, além da focalização que funde, por meio do discuro indireto-livre, a perspectiva do narrador à da personagem principal. O conto lírico é definido, por Eileen Baldeshwiler (1994, p. 231 - tradução nossa) no ensaio "*The Lyric Short Story: The Sketch of a History",* como "conto que privilegia a linguagem e a imagem sobre os elementos-chave padrão da ficção em prosa: trama, personagem, tempo/espaço, lugar etc. - embora todos esses elementos sejam importantes para a forma"[42], e apresenta as seguintes características:

> O conto lírico apresenta as seguintes características: (1) desvio marcado da sequência cronológica, (2) exploração de recursos puramente verbais, como tom e imagens, (3) concentração no aumento da conscientização em vez de uma ação completa e (4) um alto grau de sugestão, intensidade emocional, alcançado com um mínimo de meios (BALDESHWILER, 1994, p. 231 – tradução nossa)[43] .

Além de Baldeshwiler, outros estudiosos também abordaram a presença da poeticidade em textos narrativos. Tais teóricos são: Ralph Freedman em seu livro *The Lyrical Novel* (1971)

[41] No original: "[...] this is a living book, it's hot, breathe. It is written by a living man, with conviction (MANSFIELD, 1928, p.1406).
[42] No original: "short story that privileges language and image over the standard key elements of prose fiction: plot, character, time/space, place, etc. -- though all those elements are important to the form" (BALDESHWILER, 1994, p. 231).
[43] No original: "The lyrical short story includes the following characteristics: "(1) marked deviation from chronological sequence, (2) exploitation of purely verbal resources such as tone and imagery, (3) a concentration upon increased awareness rather than upon a completed action, and (4) a high degree of suggestiveness, emotional intensity, achieved with a minimum of means (BALDESHWILER, 1994, p. 231).

e Jean-Yves Tadié em seu livro *Le récit poétique* (1994). Um diálogo com essas obras nesse capítulo nos auxiliará a investigar com mais profundidade a narrativa poética[44].

Feedman reconhece que a concepção de romance lírico repousa em um paradoxo, já que tal conceito pressupõe o hibridismo desse gênero ao propor a aproximação do romance com a poesia. A união dessas manifestações literárias contribui para o caráter paradoxal dessa nomenclatura, uma vez que "romances são usualmente associados com a contação de histórias: o leitor procura por personagens com quem ele possa se identificar, por ação em que ele deva ficar envolvido, ou por ideias e escolhas morais que ele pode ver dramatizadas" (FREEDMAN, 1971, p. 01 - tradução nossa)[45], enquanto "a poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrão musical ou pictórico" (FREEDMAN, 1971, p. 01 - tradução nossa)[46].

Nesse sentido, há uma tentativa de aproximação de uma narrativa pautada em ações e escolhas feitas por personagens com as quais o leitor possa se identificar, e de uma narrativa voltada para a manifestação de sentimentos por meio de imagens e de uma certa musicalidade na escrita do texto lírico. Por isso, esse teórico reconhece que "o romance lírico assume a forma única que transcende o movimento casual e temporal da narrativa dentro de uma estrutura da ficção" (FREEDMAN, 1971, p. 01 - tradução nossa)[47], ou seja, tal qual o conto lírico, o romance lírico também se vale de elementos da narrativa como personagem, tempo, espaço para subvertê-los por meio de uma nuance imagética e poética por meio da qual o movimento causal e temporal é modificado a partir de uma narrativa que não se detém em ações externas sequenciadas cronologicamente, mas busca enfatizar, por meio de imagens e certo lirismo, a repercussão das ações no interior das personagens, não sendo a ação, mas o elemento imagético que se torna responsável pelo desenvolvimento vertical[48] que esse tipo de narrativa almeja.

---

[44] É necessário esclarecer que, tal qual Daniella Sigoli Pereira (2016), adotaremos o conceito de narrativa poética proposto por Tádié no título de seu livro, uma vez que entendemos que a incorporação da poesia não está presente somente no romance, objeto de estudo de Freedman, mas também se estende ao conto. Entretanto, no título desse capítulo optamos pela expessão conto lírico porque o nosso objeto de estudo, nesse caso, é o conto que, devido às propriedades poéticas que assimila, torna-se lírico em decorrência de sua hibridização.

[45] No original: "Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may should be engaged, or for ideas and moral choices that he may see dramatized" (FREEDMAN, 1971, p. 01).

[46] No original: ""Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in a musical or pictorial patterns" (FREEDMAN, 1971, p.01).

[47] No original: " The lyrical novel assumes the unique form which transcends the casual and temporal movement of narrative within framework of fiction" (FREEDMAN, 1971, p. 01).

[48] A concepção de narrativa vertical parte do princípio em de que, no conto lírico, o personagem, ao se deparar com uma imagem, angustia-se e se questiona acerca de sua real condição no mundo por meio de um processo autorreflexivo. Nesse sentido, tal narrativa cresce em profundidade e não em extensão. A respeito desse tipo de narrativa, Cortázar (1993a, p. 152) comenta que "o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário".

Sobre a diferenciação do romance lírico em relação ao romance convencional, afirma Freedman (1971, p. 08 - tradução nossa)[49]:

> Uma diferença decisiva entre as duas formas é o *locus* daquele mundo [representado].
> Em narrativas convencionais, o mundo de fora é o foco. [...]. No modo lírico, o mundo é concebido, não como um universo [exterior] em que os homens praticam suas ações, mas como uma visão [um universo íntimo] moldada do poeta como um modelo. O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, o equivalente do 'Eu' do poeta: o eu lírico".

Tal citação não só evidencia a diferenciação entre a narrativa convencional e a lírica, em decorrência do enfoque que cada uma delas prioriza, mas também acrescenta outro aspecto abordado por Freedman em relação ao ponto de vista deste tipo de romance, pois se há um enfoque no mundo exterior por parte do romance convencional, no romance lírico, o enfoque recai no mundo interior da personagem. No entanto, esse mundo é apresentado ao leitor por meio da visão do narrador protagonista ou do narrador com onisciência seletiva que reduz a experiência vivenciada ou narrada no mundo íntimo à sua própria perspectiva.

Desse modo, há uma distorção das percepções da personagem por ela mesma ou pelo narrador que, de acordo com Freedman (1971, p. 271 - tradução nossa), "[...] refaz o mundo através de suas percepções e o submete a uma forma de imaginação"[50]. Nesse sentido, tais narrativas propiciam um conflito instaurado entre o "eu" e o modo como este "eu" percebe o mundo, ou seja, há uma discrepância entre o mundo visto pelo narrador e o modo como o protagonista o descreve a partir de um toque imaginativo que lhe é conferido, sobretudo, em relação ao espaço e ao tempo, nos quais as experiências são vivenciadas e assimiladas por tal personagem, havendo aí uma imposição da percepção sobre a razão.

Contudo, vale ressaltar que, para Freedman (1971, p. 10 - tradução nossa), "por si mesma, a representação direta dos conteúdos da mente não implica a forma lírica"[51], já que o que caracteriza a forma lírica é que tais conteúdos apresentados, por meio do fluxo de consciência, façam emergir desenhos e imagem a partir de associações da mente da personagem. Sobre essa diferenciação Freedman (1871, p. 273 - tradução nossa)[52], acrescenta

---

[49] No original: "A decisive difference between the two forms is the locus of that world [represented]. In conventional narratives, the outside world is the focus. [...]. In the lyrical mode, the world is conceived, not as an [outer] universe in which men practice their actions, but as an intimate [molded] vision of the poet as a model. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the 'I' of the poet: the lyrical self" (FREEDMAN, 1971, p. 08).

[50] No original: "[...] refashions the world through his percepctionand renders it as a form of the imagination" (FREEDMAN, 1971, p. 271).

[51] No original: "By itself, the direct representation of the contents of the mind does not imply the lyrical form" (FREEDMAN, 1971, p. 11).

[52] No original: "The characteristic differentiating of lyrical fiction from non-lyrical fictionis portraiture, the halting of the flow time within constelations of images or figures (FREEDMAN, 1971, p. 273).

que “a característica diferenciadora de uma ficção lírica para uma não-lírica está no retrato, a parada da flutuação do tempo dentro das constelações de imagens e figuras”. Assim, o tempo também ganha conotação imagética, na medida em que não é somente a configuração do presente vivido, do passado rememorado e do futuro projetado, mas também surge em decorrência das sensações e percepções que as imagens são capazes de produzir no personagem no momento presente, projetando-o para outras temporalidades que não aquela marcada pelo relógio.

Tadié (1994) também discute a relação entre o texto narrativo e a poesia. No entanto, diferentemente de Freedman (1971), sua discussão é mais abrangente, pois ele acredita que o vocábulo narrativa engloba todos os gêneros literários e todas as expressões literárias que não apenas o romance. O crítico faz ainda uma reflexão acerca de como alguns elementos da narrativa (tempo, espaço, personagem) se comportam no que ele denomina ser a narrativa poética, por ele definida como:

> [...] a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. A narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em um ou vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem (TADIÉ, p. 7-8, 1994)[53].

Tadié assim como Freedman reconhece que a narrativa poética é um gênero híbrido que transita entre o romance e a poesia, conferindo ao romance características do gênero lírico como, por exemplo, o ritmo e as figuras de linguagem. Desse modo, tal hibridização não é uma particularidade definidora entre os tipos de narrativa propostos por Tadié, já que, para ele, “Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (TADIÉ, 1994, p.06-07)[54], mas evidencia uma progressão do romance clássico que, com o fim do Simbolismo, precisa desenvolver-se e se modificar para continuar sobrevivendo.

---

[53] No original: [...] la forme du récit qui emprunte au poème ses muyens d’action et ses effects, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est um phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer um modèle, oi une théorie, que l’étude des textes devra vrifier ou infirmer. L’hyphothèse de départ sera que le récit poétique conservela fiction d’um roman: des personnages auxquels il arrive une historie en unou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème:il y a lá um conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d’evocation et de représentation et la fonction poétique, que atire l’attention sur la forme même du message (TADIÉ 1994, p.07-08).

[54] No original: “Tout roman est, si peu que ce soit, poéme; tout poème est, à quelque dregré, récit” (TADIÉ, 1994, p. 06-07)

Após tecer comentários acerca da definição e da constituição narrativa poética, enquanto gênero híbrido, Tadié, ainda na introdução de seu trabalho, se detém nas características que, para ele, seriam inerentes ao gênero, a saber: a) presença das figuras de retórica, sobretudo a metáfora; b) o enfraquecimento das referências realistas e psicológicas; c) o espaço da narrativa configurado como algo além de ser somente um local no qual as personagem se locomovem d) o tempo concebido como descontínuo e marcado pela apreensão dos instantes; e) o ritmo em forma de espiral; f) o comprometimento com a natureza e o atemporal; g) a presença de uma linguagem secreta. Essas características serão mais observadas na análise dos contos de Mansfield apresentadas no próximo capítulo.

Feitas essas considerações sobre as contribuições de Baldeshwiler (1994), de Freedman (1971) e de Tadié (1994) acerca do lirismo presente tanto no conto moderno quanto no romance, abordaremos a contribuição da contista neozelandesa Katherine Mansfield para o desenvolvimento do conto lírico.

O lirismo de Katherine Mansfield, se apoia não só nas ideias de Tchekhov, mas também em Poe, que, ao propor sua teoria do conto moderno, sugere um tom à narrativa e a exploração de signos e imagens desencadeadoras de um efeito único no leitor. A brevidade é outro ponto de convergência, por meio do qual busca-se eliminar todas as ideias e situações intermediárias que possam desviar a atenção do leitor.

Apesar de seus precursores terem recorrido a alguns elementos próprios do conto lírico, Katherine Mansfield foi a responsável por um maior desenvolvimento do gênero, explorando, com maior ênfase imagens e símbolos em seus contos. A autora, desse modo, faz uso de uma linguagem visualista que sugere ao leitor a significação de uma ideia por meio da sugestão própria das figuras de linguagem e da organização de elementos constituintes de uma descrição de um espaço ou personagem, além de valer-se de procedimentos de interiorização da personagem por meio do fluxo de consciência, do monólogo interior ou da epifania.

Além da contribuição de propagar as ideias de Tchekhov no âmbito da literatura em língua inglesa e de consolidar o conto lírico, Mansfield também inovou na ficção por inserir em sua prosa poética a ênfase no monólogo interior e no fluxo de consciência. Em relação ao fluxo de consciência, Eiko Nakano (2005, p. 31 – tradução nossa) comenta que "Shiv Kumar menciona em *Bergson e o fluxo-de-consciência no romance* que a história de Mansfield 'O cansaço de Rosabel' (1908), escrita em Wellington antes de ela partir para a Inglaterra, como o

primeiro exemplo de fluxo de consciência em literatura inglesa"[55]. Tais procedimentos estilísticos contribuíram para que suas narrativas tivessem ação externa mínima e seu efeito decorresse da atmosfera transmitida pelas descrições de pensamentos e da visão interna das personagens.

Katherine Mansfield também inseriu em seu conto uma perspectiva impressionista, por valorizar o ato da percepção, criando momentos em que a revelação perceptiva passa a ser um dispositivo literário central em sua narrativa, possibilitando uma fusão entre sujeito e objeto por meio da qual a impressão suscitada pelo objeto é redirecionada para a consciência da personagem a fim de que ela tenha um novo contato com a realidade, com o tempo e com o espaço. Esse trabalho produz uma fragmentação da personagem, que é colocada em uma posição a partir da qual pode contemplar a realidade por diversos ângulos. Esse processo epifânico sugere uma realidade emocional em que o tempo e o espaço modificam-se a partir da relação da experiência vivida com a consciência do personagem. Sobre o impressionismo literário, Júlia Van Gunsteren (1990, p. 58-59 – tradução nossa)[56] escreve:

> O impressionismo literário sugere uma "realidade emocional". O espaço é definido como o relacionamento que as peças da matéria, em nossa experiência, têm uma com a outra. O tempo cria a relação entre diferentes ocasiões ligadas à experiência da consciência individual.

A preferência de Katherine Mansfield por escrever apenas contos também favoreceu a sua marginalização[57] em relação aos grandes escritores da época, pois considerava-se, então, o romance um gênero literário de maior valor e expressividade. Entretanto, sua posição, no século XX, foi reconhecida, e ela passou a ser considerada uma das escritoras modernistas mais influentes não apenas porque a literatura de autoria feminina ganhou espaço no sistema literário, mas também porque o conto passou a ser considerado um gênero que, devido à sua brevidade, atendia melhor ao interesse do leitor, uma vez que este gênero se restringe a breve exposição das situações vividas por personagens, cujas especulações permitem ao leitor a construção de

---

[55] No original: "Shiv Kumar mentions in Bergson and the Stream-of-Consciousness in the Novel that the Mansfield's story 'The Tiredness of Rosabel' (1908), written in Wellington before she left for England, as the earliest example of the stream of consciousness in literature in English" (NAKANO, 2005, p. 31).

[56] No original: "Literary impressionism sugests na 'emotional reality'. Space is defined as the relationship which pieces of matter, in our experience, have with one another. Time creates the relationship between diferent occasions linked with the experienceof the individual conciouness" (VAN GUNSTEREN, 1990, p. 58-59).

[57] Apesar das colaborações de Mansfield para o desenvolvimento da prosa moderna, ela era considerada pela crítica da virada do século XIX como uma escritora inferior devido ao fato de ser mulher e de colocar em seus contos uma perspectiva feminina por meio da focalização, de um modo geral, em personagens femininas. Tal fato, aliado a uma escrita eminentemente sugestiva, subjetiva, imagética e lírica, auxiliou, de certo modo, na demora em seu reconhecimento como uma escritora modernista importante. Além disso, o fato de ela ser neozelandesa e, portanto, imigrante, também favoreceu sua marginalização em relação ao cânone da literatura inglesa. Outro fator preponderante foi o fato de ela não ser uma mulher cujas ações condiziam com o padrão estabelecido para as mulheres perante a sociedade da sua época. Ela foi uma mulher livre, uma feminista *avant la lettre*.

conexões com o mundo externo, assim como uma tomada de posição semelhante à da personagem.

Com base no que foi exposto, é possível perceber que Mansfield retoma de Poe a brevidade, o tom e a recorrência da imagem como procedimentos capazes de colaborar para a construção do efeito. No entanto, seu conceito de brevidade não remete à extensão da narrativa, mas ao modo como as palavras são selecionadas a fim de que a história seja lida e interpretada sem que o narrador tenha de dar todas as respostas para o leitor.

Desse modo, a escritora neozelandesa se volta mais para os postulados de Tchekhov ao inserir o lirismo em seus contos, além de comprometer a progressão da narrativa com a inserção de elementos que favorecem a expressão do estado mental da personagem em seu todo (digressões, monólogos interiores, análise mental, fluxo de consciência). O final reticente de suas narrativas também converge com os postulados do escritor russo, uma vez que o compromisso da escritora não é com o desfecho do texto, mas sim com a reverberação da experiência vivida pelo personagem na mente e na sensibilidade do leitor.

A sutileza, o apego aos detalhes e o uso de uma linguagem sugestiva propiciam a inserção do lirismo e a criação de atmosferas nas quais tudo é alcançado indiretamente, tal qual propunha Tchekhov. De acordo com Hana Kaplanová (2013, p. 20 - tradução nossa), "[...] ambos compartilham um certo tipo de objetividade, na medida em que permitem que o narrador, apesar de sofrer com seus heróis, não julgue o comportamento de nenhum deles" [58] e não se posicione a favor de quem quer que seja. Se o narrador é neutro, o mesmo não se pode dizer das personagens, que, quando focalizadas, assumem um discurso altamente subjetivo em decorrência de sua vivência interior expressa por meio do monólogo interior ou do fluxo de consciência.

Feitas essas considerações a respeito do posicionamento de Mansfield como representante do conto moderno e das influências que seu fazer literário recebeu tanto do impressionismo como do lirismo, aproximando-se mais do conto de atmosfera (do qual foi adepta e divulgadora) do que do conto de efeito, passaremos, primeiramente, a uma breve biografia da escritora em questão, para, em seguida, nos voltarmos para seus ensaios filosóficos, diários e cartas, a fim de demonstrar a sua preocupação em relação ao seu fazer literário. Sobre a importância de se conhecer a sua biografia e de ler suas correspondências, João Gaspar Simões (s/d, p. 09), esclarece:

[58] No original: "[...] both share a certain kind of objectivity, in that they allow the narrator, despite suffering with his heroes, not to judge the behavior of any of them" (KAPLANOVÁ, 2013, p. 20).

> É preciso ler a correspondência desta escritora e conhecer-lhe a biografia para surpreendermos as estranhas raízes que a prendiam à vida. É preciso, realmente, ter-se vivido muito em pouco tempo e possuir-se uma capacidade de simpatia humana miraculosa para atingir literariamente a plenitude da vida e a profundeza de observação que a obra de Mansfield alcançou.

3.1. Katherine Mansfield: nasce uma escritora

De acordo com Antony Alpers (1982), Kathleen Mansfield Beauchamp nasceu em Wellington, Nova Zelândia, no dia 14 de outubro de 1888, sendo a terceira filha de Harold Beauchamp e Annie Dyer. Em virtude do trabalho de seu pai, ela se muda para uma pequena cidade vizinha de sua terra natal. Após 1915, essa mudança a marcaria profundamente em decorrência da morte do seu irmão durante a guerra. Esse fato contribui para que haja uma recuperação das lembranças, impressões e memórias de sua infância nos contos "A casa de bonecas", "Prelúdio" e "Na baia". Por meio dessas estórias, a escritora eterniza não apenas suas memórias, mas também se consolida como a primeira contista a retratar a Nova Zelândia em seus textos.

Com dez anos, Mansfield e sua família retornam para Wellington, onde ela e suas irmãs são matriculadas na Wellington Girls' High School. Essa instituição é importante para a vocação literária de Mansfield, uma vez que ela começa a contribuir com a revista da escola e publica, em 1898, o seu primeiro texto literário, cujo título foi *Enna Blake*. Diante do sucesso, ela escreveu uma nova estória para o jornal, do qual se tornou editora. Na adolescência, juntamente com as irmãs se muda para Londres onde o pai as matricula no Queen's College. De acordo com Alpers (1982, p. 23 – tradução nossa) "Esta foi a primeira instituição a ser criada na Inglaterra para a autoeducação das mulheres e tem um importante lugar na História da educação de mulheres"[59], embora a única opção aceitável de "profissão" para a mulher fosse ser casada. Foi nesse contexto que Mansfield escreveu o conto "A pequena governanta". Tal título é significativo pois, como escreve Alpers (1982, p. 23 – tradução nossa), "[...] a governanta era uma vítima especial da sociedade vitoriana, totalmente desqualificada para sua tarefa e explorada porque era indesejada"[60].

Neste colégio, Kathleen se divide entre a carreira de musicista e escritora e conhece Ida Baker, com a qual estabelece uma amizade duradora que se prolongará até nos momentos mais difíceis de sua vida, após ter contraído tuberculose. Em 1908, Katherine se vê forçada a voltar

[59] No original: "This was the first institution to be created in England for the self-education of women and has an important place in the history of women's education" (ALPERS, 1982, p. 23).
[60] No original: "[...] the governess was a special victim of Victorian society, totally disqualified for her task and exploited because it was unwanted" (ALPERS, 1982, p. 23).

para Nova Zelândia, no entanto, não consegue mais adaptar-se à vida naquele local, passando a viver dois conflitos. O primeiro em relação a seu pai, que a havia feito abandonar a música, e o segundo em relação a seu país, chegando a comentar, em um fragmento de carta que "não poderia obrigar-se a pensar nisso... a vida aqui é impossível. [...]. Como as pessoas desejam viver aqui. Eu não posso pensar" (ALPERS, 1982, p. 43 – tradução nossa)[61].

Na Nova Zelândia, Katherine desenvolve a sua capacidade de escrever e começa a mandar as suas composições para um jornal australiano no qual trabalhava um influente jornalista que era amigo de seu pai. Este começa a elogiar a sua capacidade literária, convencendo Harold, o pai, a enviá-la novamente para Londres. Longe dos pais, entretanto, ela retoma os estudos de música e publica, em 1908, seu primeiro conto no *Evening Post* de Welligton, cujo título era "The education of Audrey". Este é um período muito conturbado em sua vida, pois além de uma suposta gravidez na viagem para Londres, ela se casa em 1909 com um professor de música mais velho do que ela. O casamento dura apenas um dia.

Em abril deste mesmo ano, de acordo com Aguinaldo José Gonçalvez (2012), Katherine engravida de Garnet Trowell, um violonista profissional. Diante dessa situação, sua mãe a retira de Londres e a leva para passar um tempo na Alemanha. Antes, porém que a mãe desembarque em Londres, Katherine já não estava mais grávida. Entretanto, este é um período de intensa produção literária para ela, pois os contos que compõem sua primeira coletânea, publicada em 1911 com o título *In a german pension*, são originários das experiências e das memórias vividas nessa pensão onde ela ficou hospedada.

A partir de 1912, a carreira de Katherine Mansfield começa a mudar, pois ela conhece John Middleton Murry, que havia lançado uma revista de vanguarda: *Rhythm*. A parceria deles se estendeu por toda a sua vida e, em virtude de ter um veículo no qual podia publicar seus escritos, ela se torna uma escritora compulsiva, escrevendo cartas, ensaios críticos, diários e contos. A escritora não gostava de ver-se pressa às limitações da sua condição feminina, afirmando para Murry "[...] que ela gostava de pensar nela e Murry como dois garotos juntos" (MANSFIELD, 1951, p. 12 - tradução nossa)[62].

Após o fim de *Rhythm*, Mansfield e Murry vão trabalhar para a *Athenaum*, na qual ela escreve resenhas críticas e publica alguns de seus contos. Também publica textos na revista *New A*ge. De 1912 a 1914, Mansfield e Murry se mudam por diversas vezes e se aproximam de

[61] No original: "[…] she could not really allow yourself to think about it ... life here is impossible. [...]. How people want to live here. I can not think they could not force themselves to think about it ... life here is impossible. [...]. How people want to live here. I can not think" (ALPERS, 1982, p. 43)
[62] No original: " [...] that she liked to think of her and Murry as two boys together" (MANSFIELD, 1951, p. 12)

grandes expoentes da literatura como D. H. Lawrence, Virginia Woolf e James Joyce. Sua amizade com Virginia Woolf foi duradora e, elas continuaram se correspondendo até poucos anos antes da morte de Mansfield, em 1923. A relação entre as duas ganhou dimensão profissional quando, em 1917, seu conto "Prelude" foi publicado pela editora de Woolf e seu esposo. Nesse sentido, Woolf a ajudou a tornar-se uma escritora bem-sucedida.

A partir de 1915, com a morte de seu irmão, Mansfield passa a se dedicar a contos de caráter memorialista, por acreditar que ao valer-se de suas recordações estaria não só homenageando seu irmão, mas também resgatando um pouco do novo significado que a Nova Zelândia assumia em sua vida. Este também é o período em que ela escreve alguns de seus melhores contos, como "The Daughters of the Late Colonel", "Miss Brill", "At the Bay" e "The Garden Party".

De acordo com Patrick D. Morrow (1993), os contos publicados durante os anos de 1920 e 1921 marcam a fase madura de sua escrita e a projetam como uma das formadoras da ficção moderna. No entanto, todo o dinheiro ganho com esses contos foi gasto em tratamentos na tentativa de livrar-se da tuberculose, contra a qual lutou de 1919 a 1923, ano de sua morte. Por ironia, os dois últimos contos que Mansfield conseguiu escrever completamente, "The Fly" e "The Canary", tematizam respectivamente a morte e a solidão.

Apesar de a análise dos contos de Mansfield que compõem este capítulo não se deter em um viés biográfico, a exposição, ainda que breve, de sua biografia é necessária porque muitos deles possuem um caráter memorialista e são inspirados em experiências que a autora viveu ao longo de sua breve vida. Esta relação intrínseca entre a arte e vida também transparece na carta que Mansfield escreve ao seu marido em 02 de abril de 1920: "Como eu amo pensar em nós como trabalhadores, escritores – duas criaturas cedidas à arte. Não que eu coloque a arte acima do amor ou da vida. Não consigo vê-los como coisas separadas. Elas se ministram uma para a outra" (MANSFIELD, 1928, p. 178 – tradução nossa)[63]. Nesta carta, é possível perceber dois fundamentos da escrita de katherine Mansfield: a) a escritora se considerava como trabalhadora, concebia a sua escrita como fruto de um trabalho minuciosamente elaborado; b) a escritora não concebe a possibilidade de existência da arte sem a vida, uma vez que elas se complementam.

3.2. Katherine Mansfield e sua escrita não ficcional

Retomando o objetivo deste capítulo, ou seja, a depreensão dos postulados teóricos que norteiam a produção contística de Mansfield cabe, neste momento, fazer um levantamento de

[63] No original: "As I love to think of us as workers, writers - two creatures ceded to art. Not that I put art above love or life. I can not see them as separate things. They minister to each other" (MANSFIELD, 1928, p. 178)

suas ideias a partir dos seus escritos não ficcionais (resenhas, ensaios filosóficos, cartas e diários), uma vez que essa escritora não possui nenhuma obra específica em que haja uma sistematização dos princípios norteadores da produção de seus contos.

O primeiro contato de Mansfield com a revista *Rhythm* se deu porque seu editor, John Middleton Murry, impressionou-se com a sua primeira coletânea *In a German Pension*, publicada em 1911, e, admirado com a capacidade de escrita de Mansfield, não só publica seu conto, como também deseja conhecer a escritora. Esse encontro acontece em dezembro de 1911 e em abril do ano seguinte ela se torna sua assistente na revista. Juntamente com Murry, ela escreve dois artigos intitulados *"The Meaning of Rhythm*" e "*Seriousness in Art"*. Esses artigos são importantes porque introduzem Mansfield no campo da crítica e mostram a influência que o filósofo Henri Bergson teve em seus escritos por causa de sua teoria da intuição[64], que a ajudou a desenvolver a sua ideia de fluxo temporal e possibilitou-lhe uma percepção intuitiva do mundo, uma vez que, para Bergson, o artista possuía o poder da intuição, gerando assim a ideia de que o artista seria um investigador e, com base em sua investigação, poderia intuir verdades a partir dos pensamentos e sentimentos das personagens.

O seu primeiro artigo crítico diz respeito às ideias sobre a inspiração e a liberdade. De acordo com a transcrição que Hanson (1987, p. 22 – tradução nossa) faz desse texto, é possível definir inspiração como "[...] um eterno protesto da democracia contra a aristocracia"[65]. Mansfield afirma que o "[...] triunfo da individualidade é um presente e não uma conquista. O artista ganha suas vitórias por si mesmo e sozinho" (HANSON, 1987, p. 22 – tradução nossa)[66]. Já liberdade "[...] é a consciência da superioridade. É uma segurança nascida da convicção de que o artista é criativo. Ele tem uma certeza de que vê a realidade das coisas, de que é livre para tudo" (HANSON, 1987, p. 22 – tradução nossa)[67].

Essas definições demonstram que a inspiração não requer esforço, mas possibilita que o escritor alcance, por meio dela, suas vitórias de modo individual a partir do acesso que ele tem à experimentação e à novidade por ela possibilitadas. Nesse sentido, o artista e o escritor inspirados estão sempre se renovando e buscando compreender o novo em sua produção e nas de seus contemporâneos.

---

[64] De acordo com Eduardo Soares Ribeiro (2013, p. 102), "A intuição, para Bergson, é a coincidência com o objeto estudado, o simpatizarse com as coisas, é o abster-se por um momento da separação entre sujeito e objeto para apreender o que *é* o objeto, *nele mesmo*, sem intervenção da linguagem, dos conceitos ou dos símbolos, imergindo, assim, na duração real".

[65] No original: "[...] an eternal protest of democracy against the aristocracy" (HANSON, 1987, p.22).

[66] No original: "[...] triumph of individuality is a gift and not an achievement. The artist wins his victories by himself and alone" (HANSON, 1987, p. 22).

[67] No original: " [...] is the consciousness of superiority. It is a security born of the conviction that the artist is creative. He has a certainty that he sees the reality of things, that he is free for everything" (HANSON, 1987, p.22).

Devido à liberdade que o artista tem em enxergar a realidade das coisas, ele tem acesso à essência daquilo que contempla, trazendo para si todo o deleite da vida, na medida em que se rende a ela. Nesse sentido, pode-se dizer que a inspiração carrega consigo o poder de atribuir um novo significado às pessoas e às coisas, ou seja, ela é a porta de entrada para o processo da criação. No entanto, para obtê-la o artista deve estar livre para contemplar, de maneira particular, a realidade que o cerca. O ensaio finaliza definindo a palavra "ritmo", e mostrando que a arte e o artista são um só, mas que para essa unidade é essencial que haja um movimento da vida, uma busca incansável do ritmo, sendo assim possível definir o ritmo como o anseio pela melhor forma de se expressar.

Outro ponto que este ensaio desenvolve diz respeito à adequação do símbolo à ideia que se busca expressar. Essa junção é interessante, pois demonstra a inserção da linguagem imagética e simbólica tanto na arte como na literatura, respeitando a individualidade intuitiva de cada artista ao selecionar a simbologia para melhor expressar as suas ideias, recusando, com isso, aquele tipo de manifestação artística sem traços de originalidade. Sobre este aspecto, Hanson (1987, p. 23 – tradução nossa) transcreve: "A liberdade no trabalho de arte é a expressão da essência. Ela demanda a imediata rejeição de tudo o que não ajuda a fazer do símbolo a expressão apropriada da ideia, ela protesta contra a incursão da máquina de fazer realismo dentro da literatura moderna" [68].

Em seguida, o texto exalta, de modo provocador, a supremacia do artista sobre o jornalista, devido ao fato de o último abdicar de sua individualidade para assumir o formato de reportagem e escrita exigido pelo jornal ao qual se vincula. Além disso, há em seu trabalho, segundo Mansfield, o triunfo dos fatos sobre a verdade, ou seja, o jornalista fica apenas na superficialidade do factual. Os artistas, nesse sentido, valorizam individualmente a realidade que lhes é apresentada e são livres para criar a partir do que o cotidiano lhes oferece. Entretanto, Mansfield (*apud* Hanson, 1987, p. 23 - tradução nossa) reconhece que "[...] o jornalista não pode sonhar com a liberdade, pois ele é o escravo da irrealidade do seu próprio fazer. O artista liberta a si mesmo pela realidade que ele cria"[69].

O segundo ensaio, intitulado "*Seriousness in Art*", aborda a literatura como forma de comércio. Mansfield avalia que as letras na Inglaterra tinham se tornado comércio em vez de arte. Ela avalia que é inútil buscar alguma evidência desse comportamento na literatura moderna

[68] No original: "Freedom in the work of art is the expression of the essence. It demands the immediate rejection of everything that does not help to make of the symbol the proper expression of the idea, it protests against the incursion of the machine to make realism within the modern literature" (HANSON, 1987, p.23).
[69] No original: "[...] the journalist can not dream of freedom, for he is the slave of the unreality of his own doing. The artist frees himself by the reality he creates" (HANSON, 1987, p. 23).

inglesa, uma vez que a maioria dos escritores ingleses, afirma ela, apresentam seriedade em sua tentativa de alcançar uma competência confortável. A seriedade destes escritores se aproxima, na visão de Mansfield, da de um negociante, ou seja, ao comparar o escritor ao negociante, a escritora reconhece, com preocupação, que o principal objetivo de ambos é comercial. Mansfield escreve:(*apud* Hanson, 1987, p.24 – tradução nossa) "A literatura para eles é no mínimo algo desonesto com finalidade puramente comercial, só pode ser justificada pelo sucesso financeiro"[70].

Torna-se claro, a partir dessa afirmação de Mansfield, que a literatura, infelizmente, tem sido medida pelo retorno financeiro que dá ao editor e ao escritor, ou seja, ao se tornar uma mercadoria, a literatura, muitas vezes, perde muito de sua capacidade de ser original e de sensibilizar tanto o escritor como o leiitor. Para ela, o artista não pode perder a sua particularidade de encantar-se com o seu trabalho, pois sem esse encantamento e empenho em realizar um trabalho melhor a cada dia, ele se torna apenas mais um na multidão que trabalha em troca apenas do sucesso, do dinheiro e da manutenção do seu emprego. A respeito dessa situação Mansfield (*apud* Hanson, 1987, p. 24 – tradução nossa)[71] afirma:

> Certamente o trabalhador é digno do seu arrendamento; mas na arte o arrendamento nunca é o final do trabalho. A seriedade artística está concentrada no trabalho e não no arrendamento. Sem ela o artista não pode alcançar nada, é só por ela que a apreciação desta seriedade faz dele artista. Ela é o profundo entusiasmo do artista por sua arte. Ela é a essencial distinção entre a criatividade e a mera produção, entre a arte e o jornalismo.

Nesta citação, Mansfield esclarece que a seriedade artística tem um diferencial na medida em que está mais preocupada com o trabalho e com o entusiasmo do artista do que com o retorno financeiro, pois esta é uma preocupação de quem busca apenas reproduzir certa forma de escrita padronizada cuja finalidade é apenas a produção em larga escala, tal como a escrita jornalística, que apenas reproduz um modelo pré-determinado.

Já a arte, por sua vez, busca, por meio de um esforço perpétuo, adequar a imagem ou a expressão simbólica às realidades do mundo. Tal esforço advém do fato de que, por melhor que seja a arte manifestada verbalmente, ela é sempre fruto do trabalho incansável de quem a produz na expectativa de transmitir toda a grandiosidade do sentido que ela comporta. Por isso, Mansfield acredita que é graças à sua seriedade que o artista alcança o seu entendimento

---

[70] No original: "The literature for them is at least somewhat dishonest with purely commercial purpose, can only be justified by financial success" (HANSON, 1987, p. 24).

[71] No original: "Surely the laborer is worthy of his hire; but in art, renting is never the end of work. Artistic seriousness is focused on work, not leasing. Without it the artist can not achieve anything, it is only for her that the appreciation of this seriousness makes him an artist. It is the deep enthusiasm of the artist for his art. It is the essential distinction between creativity and mere production, between art and journalism" (MANSFIELD *apud* Hanson, 1987, p. 24).

profundo das realidades e aperfeiçoa a sua expressão. Nesse sentido, a seriedade é a base de qualquer boa criação, pois retira a arte do lugar comum, devolvendo-lhe o seu caráter sublime, que não se corrompe pela intervenção da instância mercadológica.

Em seguida, ela estabelece uma divisão entre duas categorias de escritores, a saber: a *aristocracia,* composta por um número menor de integrantes que se esforçam para escrever de modo criativo e entusiástico, priorizando a seriedade artística; e a *democracia*, composta pela maioria que apenas reproduz os fatos sem entusiasmo e sem verdadeira seriedade que a boa arte contém[72]. Em relação à verdadeira seriedade, Mansfield (*apud* Hanson, 1987, p. 24-25 – tradução nossa) esclarece:

> A verdadeira seriedade é uma coisa viva e espontânea, liberando o artista por sua arte e conscientemente expandindo o mais amplo rítmo. Ela demanda uma ampla varredura dessas experiências e vê nisso o mais profundo significado, enquanto a falsa seriedade nega as novidades da vida e encontra segurança em toda limitação imposta sobre a experiência delas. A verdadeira seriedade é uma afirmação, uma corajosa aceitação do inexplorado; a falsa é uma negação, um apego covarde ao ultrapassado conhecido[73].

Nesta citação, a escritora caracteriza tanto a seriedade verdadeira quanto a falsa atentando para o fato de que a primeira é capaz de atingir a profundidade do significado, pois não permanece apenas na superfície da experiência. Nesse sentido, esse tipo de seriedade estabelece uma relação com a visão de artista proposta por Bergson e compartilhada por Mansfield, comparando o escritor a um investigador que se aprofunda no trabalho que se propõe a realizar. No entanto, só pode agir assim porque possui inspiração, liberdade e individualidade para produzir algo novo e atingir o inexplorado.

Para a realização deste trabalho, nos deteremos, agora, em resenhas críticas que evidenciam o modo como Mansfield pensa a respeito do conto e da maneira como este gênero deve ser escrito. É importante ressaltar que essas resenhas foram produzidas a partir da leitura que a escritora fez de diversos romances. Porém, a investigação desses textos colabora para que se depreenda a maneira como ela reflete sobre a escrita e o fazer literário dos escritores analisados e como ela se utiliza dessas reflexões na produção de seus próprios contos. Nesse

---

[72] Essa distinção entre "aristocracia" e "democracia" no trabalho de criação/produção artística é sintomática do apego de Mansfield a uma concepção moderna de arte como algo marcado pela pesquisa, pela pela invenção, pela busca do novo, pela tradição da ruptura (PAZ, 1984) característica da modernidade. O uso dos termos "aristocracia" e "democracia"no texto de Mansfield é, além disso, sintomático de um modo de pensar de mais de um intelectual do século XIX e início do século XX. Deve ser compreendido apenas como uma distinção entre artista criador e produtor comercial no campo das artes.

[73] No original: "Real seriousness is a living and spontaneous thing, liberating the artist by his art and consciously expanding the broader rhythm. It demands a sweeping sweep of these experiences and sees in it the deepest meaning, while false seriousness denies the novelties of life and finds assurance in all limitations imposed upon their experience. Real seriousness is an affirmation, a courageous acceptance of the unexplored; the false is a denial, a cowardly attachment to the outmoded acquaintance (MANSFIELD *apud* Handson, 1987, p. 24-25).

sentido, essas resenhas, juntamente com seus ensaios filosóficos, cartas e diários, nos oferecem um valioso material a respeito dos fundamentos literários nos quais sua escrita ficcional está alicerçada. A respeito dessas revisões críticas, Hanson (1987, p. 1-2, tradução nossa) [74]comenta:

> Os escritos críticos de Katherine Mansfield não são muito conhecidos, e têm sido sugerido que seus *insights* críticos mais sofisticados vêm de uma moda improvisada e são escritos às pressas em momentos de inspiração em seus diários e cartas. Neste caso, o corpo do seu trabalho crítico repousa tão solidamente sobre o que Katherine Mansfield seria como escritora e crítica.

Logo em sua primeira resenha, Mansfield questiona o motivo pelo qual um livro é escrito ao perceber que vários livros publicados não são lidos. Apesar de não chegar a nenhuma conclusão sobre essa pergunta, esta revisão é importante, pois demonstra a sua preocupação não somente com a produção da literatura, mas também com o seu consumo pelo leitor. Mansfield tinha consciência de que de nada adianta uma grande produção de textos se eles não são lidos. A pergunta com a qual inicia sua resenha em 4 de abril de 1919, demonstra sua preocupação não só com a escrita, mas também com a recepção da obra. "Muito frequentemente depois de ler um romance moderno, a questão sugerida é: Por que foi escrito? E a resposta não é sempre imediata" (MANSFIELD, 1930, p.1708- tradução nossa)[75].

Além de usar suas resenhas críticas para questionar e refletir sobre a literatura de um modo geral, Mansfield também se vale de seus textos críticos para reforçar as ideias anteriormente expostas em seus ensaios filosóficos para a revista *Rhythm*, como é possível perceber no seguinte fragmento presentre em sua resenha "Two novels of Worth", na qual ao analisar os livros *Christopher and Columbus*, escrito por Elizabeth Elizabeth, e *What not*, escrito por Rose Macaulay, Mansfield comenta a respeito da escrita de Elizabeth: "E talvez seja seu maior valor como escritora: ela está, de maneira mais feliz, consciente da própria visão particular" (MANSFIELD, 1930, p. 1715). Este fragmento retoma o elogio à noção de individualidade, que Mansfield considerava tão essencial ao escritor.

Em sua resenha "A novel without crisis", publicada em 30 de maio de 1919, Mansfield reflete sobre a forma estrutural do romance escrito por Vita Sackville-West, uma vez que, logo no início de seu texto, a escritora comenta que o leitor que procurar fatos e eventos como ponto central de significação na história ficará desapontado. Mansfield considera isso a causa do fracasso deste livro, uma vez que ela avalia que a presença de eventos é importante para o

---

[74] No original: "The critical writings of Katherine Mansfield are not widely known and they have been suggested that their most sophisticated critical insights come from an improvised fashion and are written hastily in moments of inspiration in their journals and letters. In this case, the body of her critical work rests so solidly on what Katherine Mansfield would be as a writer and critic (HANSON, 1987, p. 1-2).

[75] No original: "Very often after reading a modern novel, the question suggest is: Why was it written? And the answeris not Always immediate" (MANSFIELD, 1930, p. 1708).

desenvolvimento da história. No entanto, propõe que eles sejam, de certo modo, assimilados pelos personagens em seus sentimentos, ou seja, na sua visão crítica, os fatos isolados em si ou sequenciados não dão sucesso a uma obra se eles não repercutirem nas emoções e percepções das personagens. Nesse sentido, ela afirma:

> Se nós não procurarmos fatos e eventos em um romance – porque devemos lê-lo? – Nós devemos estar certos de encontrar esse ponto central de significância transferido para os esforços e emoções dos seres humanos retratados. [...]. A crise, então, é o chefe dos nossos "pontos centrais de significância" e os esforços e emoções são etapas em nossa jornada. Sem ela a forma do romance está, como a vemos, perdida (MANSFIELD, 1930, p. 1738- tradução nossa)[76].

Tal fragmento não destaca somente a importância dos fatos assimilados pelas personagens, mas também reconhece que o ponto central de um romance se dá no momento em que a personagem vivencia uma crise proveniente de um conflito. Para Mansfield, a crise é, então, o eixo sobre o qual a obra deve ser produzida, pois é o seu desdobramento gradual que propiciará o que ela chama de momento flamejante da obra. Esse momento pode ser entendido como o clímax ou a epifania.

Em relação, aos sentimentos e emoções das personagens, Mansfield reconhece, em sua resenha "A novel of suspense", que é estranho o fato de a maior parte dos escritores ignorar que o suspense influencia no clima sobre o qual a narrativa progride. Assim, ela afirma a relevância da interação entre a atmosfera da narrativa e os sentimentos da personagem. Tal pensamento a aproxima de Tchekhov, para o qual a atmosfera auxiliava na compreensão tanto da narrativa quanto da personagem. Vejamos:

> É estranho como a maioria dos escritores ignora a influência do clima sobre os sentimentos e as emoções de seus personagens [...]. Mas pelo "clima" [...]; queremos dizer uma atmosfera externa que está em harmonia ou discordante com um estado de alma (MANSFIELD, 1930, p. 1760 - tradução nossa)[77].

Em sua resenha intitulada "*A short story*", Mansfield, ao escrever sobre o texto de Virginia Woolf, reconhece que "[...] a história de Woolf pertence a uma outra era" (MANSFIELD, 1930, p. 1745)[78], porque seu texto não tem a frieza das anotações nos papeis, mas, desde o seu início, nota-se uma beleza viva e perturbadora na descrição que faz do espaço

[76] No original: "If we do not look for facts and events in a novel - why should we read it? - we must be sure to find this central point of significance transferred to the efforts and emotions of the portrayed human beings. [...]. The crisis, then, is the head of our 'central points of significance' and the efforts and emotions are steps in our journey. Without it the form of the novel is, as we see it, lost" (MANSFIELD, 1930, p. 1738).

[77] No original: "It is strange how content most writers are to ignored the influence of the weather upon the feelings ang the emotions of their characters [...]. But by 'the weather' [...]; we mean an external atmosphere which is in harmony or discordant with a state of soul (MANSFIELD, 1930, p. 1760)

[78] No original: "[...] Woolf's story belongs to another age" (MANSFIELD, 1930, p. 1745).

até que, de repente, seu texto conduz o leitor a deter seu olhar sobre um detalhe em pleno processo de desenvolvimento. Nesse sentido, há um elogio à maneira como Woolf desenvolve o seu texto, valendo-se da sutileza, da delicadeza e da sugestão como procedimentos necessários à vivacidade de sua escrita.

Na resenha que Mansfield escreve, em 12 de setembro de 1919, sobre o último livro de Willian de Morgan, ela reconhece a importância de uma pequena nota, presente no livro, na qual a esposa de Morgan explica o método de trabalho do marido, descrevendo como ele, em vez de, primeiramente, preparar uma trama, iniciou sua obra criando seus personagens e aguardando que eles mesmos agissem e evoluíssem dando forma à trama. Mansfield reconhece que esse é um modo peculiar de criação e observa que a grande virtude do autor, nessa obra, foi saber esperar até que os personagens estivessem consolidados em sua imaginação a tal ponto que ele poderia inseri-los em uma narrativa. Tal percepção mansfieldiana referente ao processo de criação deste livro revela sua concepção de que a produção envolve uma elaboração e um amadurecimento da técnica e dos elementos constituintes da narrativa por parte do escritor.

No entanto, ela reconhece a dificuldade de se encontrar um único método de criação em um momento que ela considera "[...] uma época de experiência" (MANSFIELD, 1930, p. 1804)[79]. Talvez por isso, a nota escrita pela esposa de Morgan, na resenha anteriormente citada, seja esclarecedora, pois mesmo não explicando todo o método de produção da obra, ela o esclarece em parte.

Na resenha publicada em 28 de novembro de 1919, a questão do experimentalismo é abordada por Mansfield, pois ela acredita que tanto o romancista amador quanto o verdadeiro artista compartilham o título de experimentalista, uma vez que é somente quando os escritores são originais e buscam experimentar novas formas de escrita que eles conseguem encantar o leitor. A experimentação é ainda, na concepção de Mansfield, o que diferencia o falso escritor do verdadeiro.

Sobre esta distinção, Mansfield (1930, p. 1829 - tradução nossa) comenta: "O falso escritor começa como um experimentalista, o verdadeiro artista termina como um"[80]. Esta afirmação aproxima a resenhista do conceito de originalidade enquanto fruto da experimentação. No entanto, se a experimentação é o processo pelo qual o escritor inicia sua produção, a tendência é que ao longo de sua carreira ela se torne repetitiva, caracterizando-o como um falso escritor, ao passo que se há uma busca constante de novos modos de expressãoo

[79] No original: "[...] a time of experience" (MANSFIELD, 1930, p. 1804).
[80] No original: "The false writer begins as an experimentalist, the true artist ends up as one" (MANSFIELD, 1930, p. 1829).

em sua produção, ela conferirá ao artista um estilo elaborado e amadurecido ao longo de sua carreira.

Mansfield alerta em sua resenha "Dragonflies", escrita em 09 de janeiro de 1920, sobre o comportamento pouco adequado adotado pelo escritor que, assim como a libélula, apenas paira e pausa rapidamente no que lhe chama atenção, não possibilitando o seu reconhecimento interno em relação ao objeto, que, no caso é sua escrita. Mansfield, critica, pois, a superficialidade desse tipo de escritor. De acordo com Mansfield (1930, p. 1851- tradução nossa) "certos autores modernos não parecem reconhecer essas limitações"[81], uma vez que, para eles, toda a arte da escrita consiste no registro do choque íntimo de reconhecimento sem atentarem para o fato de que tal experiência precisa ser explorada por meio da escrita e do efeito que ela possa produzir no leitor, não devendo permanecer intacta na mente e na produção do escritor, que, muitas vezes prefere registrar a experiência apenas superficialmente.

Nesse sentido, Mansfield reconhece a necessidade de uma escrita mais preocupada em investigar a profundidade com a qual a experiência relatada pelo narrador atingiu tanto o personagem quanto o leitor. Sobre essa relação entre a obra e o leitor, Mansfield, em sua resenha "Mistery and Adventure", reconhece que o escritor Barry Pain[82] tem uma habilidade em se expressar de forma adequada, uma vez que "[...] ele, de todos os escritores, não pode deixar qualquer coisa no ar"[83], pois "não é para a imaginação que ele faz seu apelo, mas para o senso de imaginação e prazer do leitor na invenção" (MANSFIELD, 1930, p. 1875 – tradução nossa)[84].

Além de comparar o escritor a uma libélula, Mansfield em sua resenha "The luxurious Style", escrita em 23 de julho de 1920, compara a ideia central de um romance ao tronco vigoroso de uma árvore da qual os galhos ramificam com as folhas e os botões se tornam flores e frutos. Essa tendência de sugerir as ideias por meio de uma comparação metafórica é recorrente nos escritos dessa escritora, devido ao seu traço impressionista. Nesse caso, contudo, a imagem sugere a importância que o escritor deve dar à sua ideia central, uma vez que o sucesso ou fracasso da obra depende de como ele a desenvolve. Por isso, Mansfield (1930, p. 1951 – tradução nossa) esclarece que o autor deve estar "[...] profundamente consciente de que a sua

[81] No original: "Certain modern authors do not seem to recognize these limitations" (MANSFIELD, 1922, p. 1851).
[82] Escritor e contista inglês que escreveu a obra *Death of Maurice*, analisada por Mansfield nesta resenha.
[83] No original: "[...] he, of all writers, can not leave anything in the air" (MANSFIELD, 1930, p.1875).
[84] No original: "it is not to the imagination that he makes his appeal, but to the reader's sense of imagination and pleasure in invention" (MANSFIELD, 1930, p.1875).

chegada à perfeição depende da força com que a ideia central sustenta suas belas acumulações"[85].

Em 6 de agosto de 1920, Mansfield publica "Esther Waters Revisited", uma resenha importante porque há nela a constatação de que a literatura de sua época não apreciava o conto como um gênero literário. Ela afirma que "a literatura atual consiste quase que inteiramente na poesia e no romance" (MANSFIELD, 1930, p. 1959 – tradução nossa)[86], ficando o conto em uma posição marginal. Ainda neste texto, ela retoma a importância da emoção no trabalho com a arte, uma vez que já havia afirmado ser o entusiasmo um dos principais elementos caracterizadores da seriedade do escritor.

No entanto, neste momento, ela é categórica ao escrever que "[...] sem emoção a escrita está morta, ela passa a a ser apenas um registro e não uma revelação, pois o sentimento de revelação vem da reação emocional que o artista sentiu e foi impelido a comunicar" (MANSFIELD, 1930, p.1961 – tradução nossa)[87]. Além da dificuldade que alguns escritores encontravam em inserir emoção em seus textos, Mansfield reconhece, em "Fishing as a Fine Art", que há outra dificuldade encontrada pelos mesmos em 1920 porque "eles não conseguiam encontrar sua verdadeira expressão e torná-la adequada para os novos campos da experiência" (MANSFIELD, 1930, p. 1990 – tradução nossa)[88], pois, ao limitarem a presença do narrador, as manifestações literárias modernas buscaram se modificar a tal ponto que a produção desta época se hibridizou.

Em "*The Silence is Broken*", Mansfield compara o pintor e o escritor, reconhecendo que, no primeiro, o senso de continuidade de sua arte é maior, já que "[...] ele coloca o último toque em seu quadro, pensando que da próxima vez ele começará no último toque", ao passo que "o escritor tão logo termine seu livro começa a descobrir o que ele quer dizer" (MANSFIELD, 1930, p. 2009 – tradução nossa)[89]. Essa ideia de que a obra seja algo isolado do que o autor produziu ou produzirá perturba Mansfield, na medida em que ela busca estabelecer uma relação de continuidade em sua produção contística, recorrendo, algumas vezes, à presença dos mesmos personagens em diferentes contos.

---

[85] No original: "'[...] deeply conscious that its attainment to perfection depends on the force with which the central idea sustains its beautiful accumulations" (MANSFIELD, 1930, p. 1951).
[86] No original: "The present literature consists almost entirely of poetry and novel "(MANSFIELD, 1922, p. 1959).
[87] No original: "[...] without emotion, writing is dead, it becomes only a record and not a revelation, for the feeling of revelation comes from the emotional reaction that the artist felt and was impelled to communicate" (MANSFIELD, 1930, p. 1961).
[88] No origunal: "they could not find their true expression and make it fit for the new fields of experience" (MANSFIELD, 1930, p. 1990).
[89] No original: "[...] he puts the last touch on his painting, thinking that the next time he started at the last touch, while the writer as soon as he finishes his book begins to find out what he means (MANSFIELD, 1930, p. 2009).

Em relação aos diários e cartas escritos por Katherine Mansfield, percebe-se que sua importância reforça o caráter intimista de sua escrita. No entanto, o fato de esses escritos terem sido publicados por John Middleton Murry após a morte da escritora colabora para que questionamentos, tanto de amigos como da família, sejam feitos a respeito da autenticidade de alguns aspectos do texto, sobretudo no tocante à retirada de trechos em que haveria referências à sexualidade. Sobre este aspecto, Hanson (1987, p. 04, tradução nossa)[90] escreve:

> Mas Murry certamente sugeriu, durante a vida de Katherine Mansfield, que ela deveria esconder alguns de seus trechos do público e depois da sua morte ele garantiu que sua acuidade não aparecesse frequentemente. Ele estava mais preocupado do que Katherine Mansfield com as questões do que era decoroso para uma mulher escritora dizer, e o efeito de sua edição da vida e dos trabalhos de Katherine Mansfield tem indubitavelmente ocultado a clareza, a severidade e, eu sugeriria, as mais masculinas qualidades da mente dela.

A recorrência aos diários e cartas é importante para a realização de nosso trabalho por neles estarem contidas reflexões de cunho pessoal e valiosas informações sobre o processo de criação literária da escritora. Muitas de suas preocupações se referem ao aprimoramento da escrita de seus contos, atestando a relação estabelecida entre a sua produção não ficcional e sua obra literária. Sobre suas cartas, Simões (s/d, p.07-08) escreve:

> [...] as suas cartas, essas são o documento humano mais puro, mais singelo e mais emocionante que se pode ler. Não se trata de uma coleção de cartas reunidas com o fito de completar a fisionomia psicológica de um escritor. Não. Trata-se de revelar ao público o que foi, realmente, em toda a sua complexa feminilidade, a personalidade de uma mulher que nasceu para exprimir o que há de intraduzível na alma humana.

Logo no início de sua correspondência com Murry, Mansfield já demonstra sua preocupação em relação à extensão do texto, pois tanto seus escritos para a revista quanto seus contos deveriam ser curtos. No entanto, a extensão de seus textos a angustiava, já que ela temia que qualquer corte feito na versão original pudesse comprometer o sentido do texto durante a leitura. Por isso, ela escreve:

> Toda vez que eu pego e escuto 'você vai continuar com seis', não consigo cortar. Para o meu conhecimento não a palavra supérflua. [...]. Eu não divago simplesmente, você sabe, mas este texto possui seis páginas e meio. Você não pode cortá-lo sem fazer uma bagunça feia em algum lugar. Eu sou um poderoso símbolo para a forma nesse estilo de trabalho (MANSFIELD, 1928, p. 838 – tradução nossa)[91].

---

[90] No original: "But Murry certainly suggested during Katherine Mansfield's life that she should hide some of his excerpts from the audience, and after his death he made sure his acuity did not come up frequently. He was more concerned than Katherine Mansfield with the issues of what it was fitting for a woman writer to say, and the effect of her editing of the life and works of Katherine Mansfield has undoubtedly concealed the clarity, the severity and, I would suggest, the most masculine qualities of your mind" (HANSON, 1987, p.04).

[91] No original: "Every time I pick up and listen 'you're still six,' I can not cut it. To my knowledge not the word superfluous. [...]. I do not simply digress, you know, but this text has six and a half pages. You can not cut it

Esta citação é decorrente de um epílogo que Mansfield havia escrito para um texto cujo limite era de apenas seis páginas. Como seu texto havia ultrapassado tal limite, ela se sente pressionada a reduzi-lo, mas julga que a redução comprometeria o sentido, uma vez que, para ela, no texto não havia nenhuma divagação ou palavra supérflua. Tal posicionamento distancia um pouco Mansfield da ideia de brevidade para Poe, uma vez que ela mesma reconhece que poderia escrever sobre um lugar por semanas devido ao caráter detalhista de suas observações. Além da dificuldade em ser breve, Mansfield não gostava de que suas palavras fossem modificadas nem suprimidas, tamanho era o trabalho que ela realizava na escolha de seus vocábulos. Sobre esta preocupação ela escreve ao seu editor em 11 de outubro de 1920: "Mais sei que posso confiar em você, que sabe como escolho minhas palavras; elas não podem ser mudadas" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 184).

Em 15 de maio de 1915, ela escreve uma carta em que é perceptível a relação que sua escrita terá com a imagem e a importância que a seleção de alguns elementos imagéticos tem para o desenvolvimento do seu processo de escrita e da construção da atmosfera, bem como ao tom dado ao que se pretende escrever. No seguinte fragmento "olhando para eles eu quero escrever um soneto" (MANSFIELD, 1928, p. 859, tradução nossa)[92], retirado da carta, ela, ao olhar para pequenos pássaros voando entre as torres sente o desejo de escrever um soneto, isto é, a imagem, além de ser um recurso utilizado em seus contos, também é um meio pelo qual Mansfield registra a sua inspiração.

A ideia da natureza enquanto inspiração advém de sua atenção para com a mesma, pois, conforme ela escreve "eu já reparei em cinco gafanhotos diferentes. Eles são meus insetos favoritos. Eles são tais personagens"[93], ou seja, os gafanhotos tornam-se personagens após ela os observar. Essa íntima relação da escritora com a natureza é a responsável por seu olhar singular, que detém a sua atenção em situações ou objetos que usualmente não despertariam maior interesse. Ela chega a reconhecer que "outras pessoas não parariam para ver as coisas que despertam meu interesse ou o fariam apenas para me agradar, me animar ou me deixar em paz" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 56).

O contato com a literatura de Tchekhov a leva a concordar com ele em relação à divisão que se estabelece entre o verdadeiro e o falso escritor, pois para ambos o papel do escritor não estava em resolver as questões, mas em colocá-las. Esta posição adotada por ambos em sua

---

without making an ugly mess somewhere. I am a powerful symbol for form in this style of work (MANSFIELD, 1928, p. 838).

[92] No original: "[...] looking at them I want to write a sonnet" (MANSFIELD, 1928, p. 859).

[93] No original: "I have already noticed 5 different grasshoppers. They are great favourites of mine as insects. They are such characters" (MANSFIELD, 1928, p. 1087).

escrita exige do leitor um papel ativo, na medida em que a resposta para as questões que o autor coloca advém da sua interpretação em relação ao texto. Nesse sentido, o leitor cumpre um papel muito mais relevante do que apenas ser receptor passivo do efeito que o narrador instaura naquilo que narra.

Outro aspecto apontado por Mansfield a respeito da técnica usada para escrever o conto "Prelúdio", publicado em 1918, decorre da consciência que a escritora tinha a respeito do milagre que sua escrita produzia nela mesma devido à capacidade de, segundo ela, conseguir se transformar naquilo que, por meio de sua escrita, buscava recriar. Essa metamorfose experimentada pelo escritor é algo de fundamental importância para Mansfield porque, segundo ela, somente pela completa assimilação daquilo que se busca representar se consegue trazer vivacidade e realidade para o que se escreve. Sobre esta técnica, ela escreve "Não vejo como a arte poderá dar esse salto divino para dentro da linha divisória das coisas se não passou pelos processos de experimentar, de se tornar essas coisas antes de recriá-las" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 80).

Ainda nessa carta, Mansfield toca em um assunto já abordado em uma de suas resenhas, ou seja, a maneira como o autor elabora o seu texto, em virtude do fato de uma amiga sua ter lhe perguntado como ela havia chegado à forma usada na escrita do conto "Prelúdio". Apesar de reconhecer que é difícil descrever o processo, ela observa que o inicio de tudo veio da paixão pela ilha na qual havia nascido e da tentativa de captar os momentos mais significativos de sua infância para poder criar algo em que o seu sentimento latente pudesse ser transmitido ao leitor por meio da escrita.

Outro exemplo de tentativa de explicação de Mansfield para o método de produção de seus contos se faz presente em uma carta escrita em 17 de janeiro de 1921, na qual ela aborda a maneira como escreveu "Miss Brill". Nesta carta, é possível perceber a preocupação do artista em relação a cada detalhe presente no conto: sua preocupação vai desde o comprimento de cada frase até o som de cada uma delas. Além disso, há um ajuste de cada parágrafo ao modo como a personagem se expressava. A intenção de Mansfield, como ela mesma atesta, é apenas explicar o seu método, a fim de saber se os outros escritores fazem o mesmo, já que ela acredita que "se uma coisa realmente fica pronta, me parece que não deve haver nenhuma palavra fora do lugar, ou uma palavra que pudesse ser omitida" (CUPERTINO, 1996, p. 212).

Ainda em relação à arte e à maneira com a qual o artista decide expressá-la, Mansfield (*apud* Cupertino, 1996, p. 241) reconhece que "Não é tarefa do artista tentar impor sua visão da vida sobre o mundo real", mas ele deve promover o reconhecimento da existência com a sua visão, partindo da realidade que o mundo lhe oferece para, por meio de sua maneira singular de

se expressar, criar o seu próprio mundo neste mundo. Portanto, a criação é, em sua visão, consequência de uma percepção e um olhar subjetivos.

Em seu diário, Mansfield comenta a respeito de um procedimento recorrente em sua escrita, ou seja, a presença de lampejos, por meio dos quais ocorre um momento de suspensão que parece ser eterno, uma vez que neles parece estar contida a vida inteira da alma. Diz a escritora "Somos arremessados – para fora da vida – Somos suspendidos e então arremessados de volta – para baixo, brilhantes, quebrados" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 170). Esses lampejos, podem ser vistos como os momentos de revelação pelos quais suas personagens passam sempre que estão prestes a se confrontar com um momento de crise diante do qual descobrirão a sua verdadeira realidade, logo: são epifanias. A eternidade destes momentos advém da suspensão do fluxo da narrativa.

Outra preocupação de Mansfield em relação ao escritor é que ele precisa ter humildade para acreditar em sua própria liberdade, para que consiga manter seus sentimentos durante todo o tempo em que estiver escrevendo, pois só assim, por meio de uma escrita intimista, o escritor conseguirá tornar seu texto vivo e simples, para "[...] escrever alguma coisa que será digna dessa lua crescente, daquela luz pálida. Para ser simples o suficiente, como seria simples diante de Deus" (MANSFIELD, 1927, p. 1596 – tradução nossa)[94].

Além das considerações acerca de seu ofício, seu fazer literário e suas influências, Mansfield também expõe em suas cartas o seu posicionamento em relação à condição da mulher no contexto sóciocultural em que vivia e, também, o seu posicionamento sobre a guerra.

Em uma carta escrita em maio de 1908, ela comenta que havia terminado de ler um livro de Elizabeth Robins[95], *Come and find me*, e que tal obra era esplêndida porque criava nela uma sensação de poder pelo simples fato de permitir que ela imaginasse do que as mulheres serão capazes. É interessante observar que o uso do futuro do verbo ser, no trecho da carta de Mansfield anteriormente citado, projeta a ideia de que, no momento em que vive, a situação da mulher é adversa, sobretudo, nas questões concernentes aos papéis que esta poderia desempenhar na sociedade. Mansfield (*apud* CUPERTINO, 1996, p.30) chega a afirmar que elas estão "firmemente presas com grilhões da escravidão". Por isso, é preciso buscar a independência por meio da compreensão de que a mulher deve dar vazão a outros sentimentos que não apenas o amor para atingir a sua liberdade em todos os âmbitos.

[94] No original: "To write something worthy of that rising moon that pale light. To be simples enough, how simple it could be before God" (MANSFIELD, 1927, p. 1596).
[95] Romancista americana e feminista ativa.

Este assunto é novamente abordado em sua carta escrita para Murry no verão de 1913, na qual ela reclama sobre o fato de ter de lavar louça e preparar a comida enquanto ele conversava com seu amigo. Ela chega a exclamar que odiava fazer as coisas que se esperava que uma mulher fizesse, e comenta que "a dificuldade com mulheres como eu é que elas não podem se manter calmas diante das tarefas que lhe são impostas" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 38). No caso de Mansfield, essa condição de dona de casa era ainda mais crítica, visto que nessa época ela já trabalhava como assistente de Murry na revista *Rhythm* e seu livro *In a German Pension* já havia sido publicado, ou seja, ela já tinha consciência de sua vocação como escritora.

No tocante à guerra, é importante salientar que a produção de Mansfield sofre uma profunda alteração depois de 1915 quando o seu irmão morreu na França em virtude de sua participação na Primeira Guerra Mundial. A partir deste fatídico episódio, Mansfield intensifica o caráter memorialista de sua produção, buscando nas recordações de sua infância inspiração para escrever dois de seus melhores contos: "Prelúdio" e "Na Baía". Sobre essa mudança, ela escreve em seu diário:

> Apenas a forma que eu escolheria mudou por completo. [...]. Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. Não só por ser uma dívida sagrada que saldo com meu país, por termos nascido lá, meu irmão e eu, mas também porque em meus pensamentos caminhamos os dois por aqueles lugares relembrados. Nunca me sinto longe deles. Desejo ardentemente recriá-los ao escrever. [...]. Vou contar tudo (MANSFIELD *apud* CUPERTINO, 1996, p. 61).

Esta citação confirma a mudança pela qual sua obra passa, vindoa marcar-se por rememorações que são frutos de suas vivências, e não mais apenas da sua capacidade imaginativa. Nesse sentido, seu comprometimento com a verdade é maior, pois ela não quer apenas recriar as pessoas e as situações de seu cotidiano, mas também quer exaltar a Nova Zelândia por meio de sua obra.

A guerra também provoca um desejo, em Mansfield, de convocar a geração de escritores da qual ela faz parte para que eles modifiquem seus trabalhos na intenção de não permanecerem imparciais face às consequências do conflito, mas que usem sua escrita para retratarem as mudanças que a guerra provocou no mundo. Nesse sentido, ela tentará escrever de uma maneira mais comprometida, como ela mesma sugere no seguinte trecho "Eu não sou uma participante das cruzadas e é meu trabalho separar e escrever o meu melhor para aqueles que virão depois" (MANSFIELD, 1928, p. 1220 – tradução nossa)[96]. Tal frase também mostra a seriedade da

[96] No origininal: "I am not a participant in the crusades and it is my job to separate and write my best for those who will come after" (MANSFIELD, 1922, p.1220).

escritora, na medida em que ela não está somente preocupada em produzir, mas também em aprimorar a sua produção.

No entanto, mesmo exercendo profissionalmente a função de resenhista, o desejo maior da escritora era se tornar conhecida e poder ganhar dinheiro com os seus próprios contos. Por isso, ela tinha medo de que enquanto estivesse fazendo as resenhas não lhe sobrasse tempo para produzir algo de sua própria autoria. Nesse sentido, ela comenta que "é sombrio ficar revendo Benson quando alguém poderia estar escrevendo as próprias histórias e nunca mais terá tempo de escrever" (MANSFIELD, 1928, p. 1229 – tradução nossa)[97].

Esses fragmentos das cartas e do diário de Mansfield comprovam sua vocação não somente para escrever, mas também para pensar o processo da sua escrita sobre os mais variados assuntos, buscando sempre atingir a essência das coisas. Assim, a necessidade de trabalhar se relaciona com a vontade de viver. Por isso, ela buscava trabalhar tanto com as mãos como com a sensibilidade e o próprio cérebro, unindo no processo da escrita seu empenho físico, emocional e psíquico. Quanto ao seu desejo de trabalhar, ela comenta em seu diário no dia 14 de outubro de 1922: "quero um jardim, uma pequena casa, gramado, animais, livros, quadros, música. E sobre tudo isso, sobre a essência disso tudo, quero escrever, quero estar sempre escrevendo" (MANSFIELD *apud* CUPERTINO,1996, p. 277).

[97] No original: ""It is bleak to look at Benson when one might be writing one's own stories and will never have time to write again" (MANSFIELD, 1928, p. 1229).

4 – O CONTO DE KATHERINE MANSFIELD

Neste capítulo, analisaremos um conto representativo de cada uma das três coletâneas publicadas em vida por Katherine Mansfield. Nosso objetivo é observar o diálogo entre os postulados teóricos presentes nos textos não ficcionais e a contística da escritora, marcados pelo lirismo e pela poética da intimidade.

4.1. Análise do conto " The swing of the pendulum"

Em onze de dezembro de 1911, Katherine Mansfield publica seu primeiro livro, cujo título é *In a German Pension.* O livro é composto de treze contos que foram escritos durante o período do final de junho de 1909, quando a escritora, grávida, foi levada por sua mãe para a Alemanha. A permanência nesse país contribuiu para a escrita de uma série de contos baseados em suas experiências vividas como hóspede de uma pensão alemã. Esses contos configuram a estreia de Mansfield como escritora de livros na Inglaterra, uma vez que os contos que compuseram sua primeira obra já haviam sido publicados no jornal *New Age* [98]. Sobre a relevância do conto, Philip Steer (2004, p. 01 – tradução nossa) escreve: "Embora ela fosse uma prolífica crítica e escritora de cartas, foi com o conto que ela ganhou sua reputação como uma das principais escritoras modernistas" [99].

In a German Pension será importante para a introdução de Mansfield, como contista, entre os escritores modernistas. No entanto, ela rejeitará depois as suas primeiras histórias, pois as considerava imaturas, recusando-se a permitir que elas fossem republicadas em 1922, quando recebeu a proposta de uma nova edição para essa obra. Sua posição desfavorável à nova publicação de *In a German Pension* é registrada em uma carta endereçada a Michael Sadlier[100], datada de 25 de março de 1922, na qual esclarece:

> Sobre "Em uma Pensão Alemã". Mesmo que vendesse moderadamente bem, seria contrário às pessoas, e com razão, a tal ponto que meu próximo livro seria uma chance muito fraca. Ele é artificialmente ruim. Há uma espécie de odiosa inteligência sobre isso, que fará com que qualquer crítico ou leitor decente se contente. Nenhuma quantidade de revisão o tornaria apresentável. Muito bem, que fique bem no seu túmulo (MANSFIELD, 1928, p. 168– tradução nossa)[101].

---

[98] A colaboração de Mansfield para *New Age* decorreu do convite do diretor do periódico A. R. Orage para que ela escrevesse mais textos para essa revista, já que ele havia apreciado sua escrita quando leu o conto "The Child-Who-Was-Tired", que Mansfield havia escrito sob a influência de Tchekhov. Assim, os contos que constituirão *In a German Pension* são publicados separadamente pela *New Age* de fevereiro a agosto de 1910.

[99] No original: "Although she was a prolific critic and letter writer, it was for short fiction that she has earned her reputation as one of the foremost Modernist writers" (STEER, 2004, p. 01).

[100] Editor do livro de contos de Manfield intitulado *Bliss and the Others Stories,* publicado em 1920.

[101] No original: "About In a German Pension. Even if it did sell moderately well it would antagonise people and rightly to such a degree that my next book would stand a very poor chance. It's artifilly bad. There's a kind of odious smartness about it which would make any decent critic or reader writhe. No amount of revision would make it presentable. It much rather sit tight on its grave (MANSFIELD, 1928, p. 168)

Esta citação evidencia duas posições da escritora, a saber: a) seu comprometimento com a seriedade do escritor, discutida anteriormente em seu ensaio critico-filosófico; b) a preocupação de que a republicação desse livro poderia comprometer a recepção de sua próxima obra, uma vez que, para "qualquer crítico ou leitor decente", este não seria um livro que representasse o melhor da sua produção, visto que a crítica a elogiava, na ocasião, tanto pelo sucesso de "Bliss" quanto pela publicação de "The Garden Party". Por isso, ela avalia que é melhor que o livro permaneça "no túmulo. A respeito desse aspecto, Patrick D. Morrow (1993, p. 28 – tradução nossa)[102] comenta:

> Como é o caso da maioria dos artistas, a necessidade de reconhecimento e aceitação é um fator de motivação muito forte. No caso de Katherine Mansfield, essa necessidade de reconhecimento e aceitação, juntamente com ela tentando provar seu mérito artístico a um pai dominador e hipócrita, foi o principal fator na publicação de seu primeiro volume de histórias curtas coletivas, em *Uma Pensão Alemã*.

É possível perceber que a função dessa obra inaugural já havia sido cumprida, uma vez que ela recebeu uma incomum aceitação da sua primeira crítica, que, como atesta Sylvia Berkman (1951, p. 38 – tradução nossa), valorizou "[...] a visão aguda da fala do autor, seu humor inextinguível e sua habilidade realista"[103]. É importante ressaltar que o primeiro ponto sublinhado pela crítica advém da focalização adotada pelo narrador, que, frequentemente, assume a primeira pessoa e se dispõe a contar os fatos que aconteceram com os hóspedes da pensão. O narrador assume o direcionamento da narrativa e pode criticar, por meio das falas das personagens, o modo como os alemães se comportam na mesa ou quando recebem uma hóspede especial e rica, por exemplo. Já seu incansável humor pode ser percebido pela maneira como descreve as personagens e as situações que elas enfrentam sempre de forma irônica ou sarcástica. A competência realista decorre do fato de Mansfield estar sempre preocupada com a retratação do real, mas não da realidade aparente e sim da que se apresenta na essência. Por isso, em sua visão, o escritor se aproxima do investigador que observa as atitudes e falas das personagens para depreender o significado mais profundo de cada ação praticada por elas. Sobre a recepção crítica dessa primeira obra, Anne Friis (1946, p. 168 – tradução nossa)[104] escreve:

---

[102] No original: "As is the case with most any artist, the need for recognition and acceptance is a very strong motivating factor. In the case of Katherine Mansfield, this need for recognition and acceptance, coupled with her trying to prove her artistic merit to an overbearing and hypocritical father, was the primary factor in her publishing her first volume of collected short stories, *In a German Pension*" (MORROW, 1993, p. 28).

[103] No original: "[...] spoke the author's acute insights, her unquenchable humor and her realistic skill" (BERKMAN, 1951, p. 38).

[104] No original: "The critics' response to *In a German Pension* was largely positive, but in comparing these stories to the later Mansfield, 'the stories of In a German Pension represent a phase of cynicism and disillusionment; the world is amusing, but rather despicable; people in it are ridiculous and rather stupid'" (FRIIS, 1946, p. 198).

> A resposta da crítica a *Em uma Pensão Alemã* foi amplamente positiva, mas na comparação dessas histórias com a Mansfield posterior, "as histórias de *Em uma Pensão Alemã* representam uma fase de cinismo e desilusão; O mundo é divertido, mas é desprezível; as pessoas nele são ridículas e bastante estúpidas.

A presença do cinismo e da desilusão que a crítica reconhece na fase inicial da produção contística de Mansfield está intimamente relacionada com a posição do narrador, que, ao narrar os fatos vistos e vividos por ele, torna sua obra muito pessoal e, de certo modo biográfica, pois seu olhar limitado permite que vejamos apenas as facetas das personagens que ele nos permite conhecer. Sobre essa perspectiva assumida pela narradora, Jeffrey Meyers (2000, p. 50- tradução nossa) afirma “Essas histórias enfatizam seu papel como estranha em um mundo hostil"[105], devido à sua condição de estrangeira na Alemanha durante os meses que permaneceu nesse país para se recuperar.

O cinismo decorre, por exemplo, do fato de o narrador demonstrar menosprezo em relação à fala do outro, fingindo dar-lhe atenção como acontece no conto “Germans at meat*”,* em que, ao ouvir o personagem elogiar a consistência de sopa feita por ele, a narradora reconhece que, ao responder a ele, tentou infundir a dose exata de entusiasmo em sua voz. Essa questão a respeito da exatidão da voz marca certo preconceito dela em relação à rigidez com que os alemães executavam assuas ações. No entanto, aparentemente, sua resposta demonstra sua educação, ficando o cinismo e até mesmo a desilusão para os comentários, descrições e silêncios tanto da narradora como dos personagens ao longo do conto.

Diante dessa exposição sobre o posicionamento da crítica a respeito de *In a German Pension*, é possível reconhecer que, apesar de suas falhas e limitações, ela foi bem recebida e ajudou a estabelecer a reputação de Mansfield no mundo literário londrino, colaborando para que houvesse uma mudança significativa nas obras subsequentes da contista. Esta, por sua vez, abandona a primeira pessoa que se retira cada vez mais do seu trabalho. Mansfield rompe com o uso convencional da primeira pessoa, que, até o século XIX marcava de modo vigoroso o vínculo entre autor e narrador. Em relação a essas mudanças, Friis (1946, p. 124 – tradução nossa)[106] escreve:

> Ela elimina tudo o que pode lembrar ao leitor da personalidade do escritor. Toda a descrição é representada como a impressão de um dos personagens, ou na forma de fala direta; as passagens descritivas que não podem ser transformadas em tais impressões são abolidas.

[105] No original: ”These stories emphasize her role as *outsider* in a hostile world” (MEYERS, 2000, p. 50).
[106] No original: “She eliminates everything which may remind the reader of the writer's personality. All description is rendered as the impression of one of the characters, or in the form of direct speech; descriptive passages which cannot be transformed into such impressions are abolished (FRIIS, 1946, p. 124).

Essa citação sublinha a preocupação que Mansfield tinha em relação à qualidade de seus contos, e também demonstra a sua capacidade de redirecionar os caminhos de sua escrita na tentativa de fazer sempre o melhor. É uma autora extremamente autocrítica que busca sempre aprimorar a sua técnica composicional.

O conto escolhido para a análise do momento inaugural da escritora, intitula-se "The swing of the pendulum"[107]. É um conto significativo que antecipa alguns dos procedimentos literários adotados por ela em sua produção subsequente, como o uso do narrador onisciente em terceira pessoa, do discurso indireto livre, do monólogo interior, de uma linguagem que tende ao poético e de um conflito mais demarcado. Nesse sentido, esse conto pode ser considerado de transição, já que, apesar das mudanças em relação ao fazer literário, ele ainda mantém o apelo ao humor e a competência realista, mas não mais como características do narrador e sim como procedimentos de constituição de sentido do texto, demonstrando um indício da maturidade que a autora atingiria depois em sua produção.

Este conto narra uma parte do dia de Viola, uma moça pobre que não tinha dinheiro nem mesmo para pagar o seu aluguel. Neste dia, logo pela manhã, a dona do imóvel em que a protagonista reside entrega-lhe uma carta de Cassimir, seu suposto namorado, e aproveita para avisar-lhe que ou ela pagaria o aluguel ou deveria sair do imóvel até o meio-dia do dia seguinte. Após ler a carta, a protagonista se revolta com a dona do imóvel e com o fato de ter de esperar Cassimir, que só chegaria às três horas. Assim que a proprietária do imóvel sai, a campainha toca e um homem desconhecido afirma estar procurando uma mulher que havia dito que morava naquele endereço, mas que não era Viola nem ninguém que ela conhecia. Pensando que este desconhecido pudesse lhe dar uma vida melhor, Viola decide chamá-lo para entrar em sua casa. No entanto, quando ele começa a seduzí-la, chegando perto de estuprá-la, ela o morde e o expulsa. O homem sai nervoso e ela volta a pensar em Cassimir com carinho, e não reclama mais de ter de esperá-lo até às três horas da tarde.

O início do conto marca a relação entre as duas mulheres, que parece ser de cordialidade, pois, enquanto a primeira está lá para entregar uma carta, a segunda, após pedir que ela entre, lhe agradece. Após esse diálogo inicial, percebe-se que a cordialidade até então existente entre as duas personagens se modifica pelo fato de a inquilina evitar olhar a dona do imóvel nos olhos, uma vez que não havia pago o aluguel: "Oh tudo bem! Ela não olhou a proprietária no rosto; ela tinha vergonha de não ter pago o aluguel, e se perguntava seriamente, sem nenhuma

[107] Trabalhamos com a tradução do conto realizada por Julieta Cupertino e publicada no livro *Numa Pensão Alemã*, em 1998.

esperança, se a mulher iria recomeçar a gritaria" (MANSFIELD, 1987, p. 763 - tradução de Julita Cupertino)[108].

O fato de a personagem principal se questionar intimamente sobre o comportamento da proprietária, mostra o conhecimento do narrador a respeito dos pensamentos da protagonista, bem como sugere a inserção de um possível monólogo interior. A percepção de que a vida da protagonista não era boa e que ela tinha razão em se envergonhar aparece na fala subsequente da proprietária, que toca no problema da dívida. Entretanto, a reação da inquilina se expressa pelo silêncio, mas ficamos sabendo pelo narrador que seu pensamento, neste momento, é de descaso: "Oh, Deus – já vem ela! - pensou Viola, virando as costas para a mulher e fazendo uma careta para o aquecedor" (MANSFIELD, 1987, p. 763)[109]. A exclamação não verbalizada, a careta, o fato de não olhar a proprietária nos olhos e o silêncio são detalhes sutis da narrativa por meio dos quais o narrador instaura, já no início da narração, uma crise. Essa constatação é relevante porque permite que identifiquemos alguns postulados mansfieldianos já na situação inicial do conto em questão, a saber: a recurso à sutileza como marca da modernidade de seus contos, que, se valendo de detalhes, buscam sugerir um sentido ao texto, às ações das personagens e à relevância da crise.

Diante do silêncio de Viola, a proprietária lhe dá um ultimato, dizendo que ou ela pagava o aluguel ou deveria sair antes do meio-dia do dia seguinte. "Não vou manter cupins na minha casa, abrindo caminho na mobília e devorando tudo. É pagar ou cair fora amanhã antes do meio dia"[110] (MANSFIELD, 1987, p. 763). Nota-se que ela se refere à inquilina, metaforicamente, como um cupim que apenas estava destruindo a sua mobília e não lhe dando nenhum lucro. Essa metáfora, introduz, ainda que timidamente, um traço característico da escrita mansfieldiana: a recorrência ao uso de imagens para contribuir na constituição do sentido, dramaticidade e poeticidade do texto.

Assim que a proprietária a deixa sozinha, após a promessa de que pagaria o aluguel, Viola, por meio do fluxo de consciência, inicia um processo de interiorização no qual reconhece o medo que sentia daquela mulher. No entanto, ao enfrentá-la, uma sensação de calma e indiferença a invade. Esta mudança de comportamento de Viola antecipa a instabilidade de seu

[108] No original: "Oh, all right! She did not look the landlady in the face; she was ashamed of not having paid her rent, and wondered grimly, without any hope, if the woman would begin to bluster again"(MANSFIELD 1987, p. 763).
[109] No original: "'Oh, the Lord – off she goes!' - thougth Viola, turning her backon the woman and making a grimace at the stove" (MANSFIELD, 1987, p. 763).
[110] No original: "I will have no lice in my house, sneaking their way into the furniture and eatingup everithing. It's cash – or out you go before twelve o'clock to-morrow" (MANSFIELD, 1987, p. 763).

interior e permite que se estabeleça uma relação com o título do conto "The swing of the pendulum", traduzido como "O balanço do pêndulo".

Outra preocupação que a protagonista tem é em relação à sua falta de dinheiro, pois ela passava noites caminhando para cima e para baixo e olhando-se no espelho diante do qual sua imagem trágica apenas pronunciava a palavra dinheiro inúmeras vezes. Essa situação de conflito interior também é acompanhada de uma linguagem imagética, na qual o símbolo da montanha é relevante, pois quando a protagonista estava só sua pobreza se assemelhava a uma enorme montanha, no entanto, quando ela praticava alguma ação sem antes imaginá-la a montanha diminuía e ela se sentia superior diante de seus problemas. No trecho abaixo nota-se novamente a instabilidade de Viola.

> 'Dinheiro, dinheiro, dinheiro! ' Quando ela estava sozinha, sua pobreza se assemelhava a uma enorme montanha ilusória, na qual seus pés estavam firmemente enraizados - sentindo a dor causada pela dimensão da coisa –, mas quando se tratava de uma ação definitiva, sem tempo para imaginação, a sua montanha minguava, além de se tornar um negócio nojento e bestial, que deveria ser transposto o mais rápido possível, com raiva e um forte senso de superioridade" (MANSFIELD, 1987, p. 763-764)[111].

A marcação temporal (dez horas) que inicia o parágrafo seguinte é uma forma de estruturar o texto dentro de um tempo demarcado, tal como acontecia nos contos tradicionais, mas também introduz a descrição do espaço exterior como cinzento, apesar de iluminado por lampejos solares que, ao iluminarem o espaço interior, tornavam-no desarrumado e sujo: "Eram dez horas da manhã de um dia cinzento, curiosamente iluminado por pálidos lampejos de luz solar. Atingido por esses lampejos o quarto parecia desarrumado e sujo (MANSFIELD, 1987, p. 764 - tradução de Julita Cupertino)[112].

Por meio da antítese entre o claro e o escuro, nota-se uma relação estabelecida entre o espaço exterior e o interior da personagem, que, diante da escuridão de sua vida, podia contemplar, às vezes, a possibilidade de uma mudança. Entretanto, juntamente com a mudança contemplada, havia também o confronto com a sua realidade desesperançosa e pobre. Essa é uma convergência que é possível traçar entre a escrita de Mansfield e o conto de atmosfera, proposto por Tchekhov, devido ao fato de ela criar um espaço e uma atmosfera que coincidem com as ações e percepções da protagonista. Tanto é que a presença da claridade, ainda que

---

[111] No original: "'Money, money, money!' When she was alone her poverty was like a huge dream-mountain on which her feet were fast rooted—aching with the ache of the size of the thing—but if it came to definite action, with no time for imaginings, her dream-mountain dwindled into a beastly "hold-your-nose" affair, to be passed as quickly as possible, with anger and a strong sense of superiority" (MANSFIELD, 1987, p.763).

[112] No original: "It was ten o'clock in the morning of a grey day curiously lighted by pale flashes of sunshine. Searched by these flashes her room looked tumbled and grimed" (MANSFIELD, 1987, p. 764).

incipiente, mostra a Viola um vaso de jacintos[113]: “A única coisa viva no quarto era uma jarra de jacintos que lhe haviam sido dados pela filha da proprietária [...]” (MANSFIELD, 1987, p. 764)[114].

É interessante observar que o perfume da flor era “desagradável”, apesar de suas pétalas “roliças”, de seus brotos “magníficos” e de suas folhas “brilhosas”. Essa discrepância entre os adjetivos usados para descrever a flor e adjetivo do seu perfume evidenciam que havia uma diferença entre o que a protagonista enxergava e o que ela sentia, antecipando, de certa forma o que a protagonista vivenciará ao longo da narrativa.

Há um deslocamento subsequente da personagem dentro de sua casa, na medida em que ela decide lavar seu pescoço e seu rosto. Essa ação sugere o início de um despertar de Viola, intensificado pelo posterior mergulho de sua cabeça na bacia com água. Nesse momento, a narrativa torna-se mais expressiva, e a protagonista sente-se estimulada a repetir essa ação por mais três vezes.

> Viola foi até o lavatório, derramou um pouco de água na bacia do esmalte e esponjava o rosto e o pescoço. Ela mergulhou o rosto na água, abriu os olhos e sacudiu a cabeça de um lado para o outro - era emocionante. Ela fez isso três vezes. "Eu suponho que eu poderia me afogar se eu fiquei por tempo suficiente", pensou. "Eu me pergunto quanto tempo leva para se tornar inconsciente? ... Muitas vezes lê de mulheres se afogando em um balde. Pergunto-me se algum ar entra pelos ouvidos - se a bacia tivesse que ser tão profunda quanto um balde? - Ela experimentou - agarrou o lavatório com as duas mãos e lentamente afundou a cabeça na água, quando novamente tocou na porta (MANSFIELD, 1987, p.764-765)[115].

Tem início, então, um segundo conflito, que se inicia com o encontro de Viola e do estranho homem encostado à sua porta, que lhe pergunta a respeito de uma mulher que ele acreditava morar ali. A instauração de um conflito é sugerida pelos advérbios que o narrador usa para descrever o modo como o homem abre os olhos e sorri, insinuando, desde esse

---

[113] Essa flor é frágil, necessitando de um a atenção especial para que se mantenha viva, tal qual a protagonista que gostaria de receber mais atenção de Cassimir e do estranho homem que, posteriormente, bate à sua porta à procura de uma mulher que Viola desconhecia. Além disso, essa flor também simboliza o amor ardente, sugerindo que o amor da protagonista e de Cassimir também era assim, além de insinuar que Viola possuía, em seu interior, um amor pulsante.

[114] No original: “The only thing of life inthe room was a jar of hyancinths given her by the landlady’s daughter [...]” (MANSFIELD, 1987, p. 264).

[115] No original: “Viola went over to the washstand, poured some water into the enamel basin, and sponged her face and neck. She dipped her face into the water, opened her eyes, and shook her head from side to side—it was exhilarating. She did it three times. “I suppose I could drown myself if I stayed under long enough, ” she thought. “I wonder how long it takes to become unconscious?... Often read of women drowning in a bucket. I wonder if any air enters by the ears—if the basin would have to be as deep as a bucket?” She experimented—gripped the washstand with both hands and slowly sank her head into the water, when again there was a knock on the door (MANSFIELD, 1987, p. 764-765).

momento, a intenção maliciosa do estranho na medida em que ele abria desmesuradamente os olhos e sorria com prazer:

> Um homem estranho estava de pé contra o dintel - vendo-a, abriu os olhos muito largo e sorriu deliciosamente. "Com licença, Fräulein Schäfer vive aqui?"
> "Não; nunca ouvi falar dela. "Seu sorriso era tão infeccioso, ela também queria sorrir - e a água a fazia se sentir tão fresca e rosada.
> O desconhecido parecia surpreso com espanto. "Ela não mora aqui?", e gritou. "Ela não está aqui no momento, você quer dizer!"
> "Não, ela não está morando aqui", respondeu Viola (MANSFIELD, 1987, p.765)[116].

Percebendo que o homem tentava prolongar a conversa, Viola começa a fechar vagarosamente a porta, ao que o homem se despede e, ao descer o corredor, acende um cigarro cuja fumaça penetra no quarto dela e, após aspirá-la, ela sorri novamente. Seu sorriso e a fumaça a projetam para um estado de devaneio que a faz pensar sobre a felicidade aparente do homem, suas roupas, seus cabelos e seu sorriso. Esse pensamento a leva a imaginar que o homem era sensato e forte e que nunca tinha tido um impulso louco. Nota-se que a imaginação de Viola a faz criar um estereótipo para o homem que acabara de conhecer:

> Era maravilhoso como ele parecia feliz! As roupas pesadas e as grandes luvas abotoadas; os cabelos lindamente escovados ... e aquele sorriso ... "Jovial" foi a palavra - apenas um jovem bem-disposto, tendo o mundo como seu parque de diversões. Pessoas como ele nos faziam bem – a gente sentia-se transformada, ao vê-las. Elas eram sensatas - tão sensatas e fortes. Podia-se esperar que elas jamais tivessem um impulso louco desde o dia em que nasceram até o dia de sua morte (MANSFIELD, 1987, p. 766)[117].

No entanto, a carta de Cassimir a retira de seu devaneio, projetando-a para a sua realidade, e o sentimento de alegria é substituído pelo de raiva. Há uma relação entre sua ação externa de trançar o cabelo e o embaralhamento de seus sentimentos e pensamentos, fazendo com que ela seja inserida num *flashback* em que relembra o seu primeiro encontro com Cassimir:

> Os olhos fixos na carta, ela começou a trançar o cabelo - um surdo sentimento de raiva insinuou-se dentro dela – parecia-lhe estar trançando esse sentimento no próprio cérebro, e prendendo fortemente no alto da cabeça ... É claro que

---

[116] No original: “A strange man stood against the lintel—seeing her, he opened his eyes very wide and smiled delightfully. “Excuse me—does Fräulein Schäfer live here?”
“No; never heard of her.” His smile was so infectious, she wanted to smile too—and the water had made her feel so fresh and rosy.
The strange man appeared overwhelmed with astonishment. “She doesn’t?” he cried. “She is out, you mean!”
“No, she’s not living here,” answered Viola” (MANSFIELD, 1987, p. 765).

[117] No original: “He looked so amazingly happy: his heavy clothes and big buttoned gloves; his beautifully brushed hair... and that smile... “Jolly” was the word—just a well-fed boy with the world for his playground. People like that did one good—one felt “made over” at the sight of them. Sane they were—so sane and solid. You could depend on them never having one mad impulse from the day they were born until the day they died” (MANSFIELD, 1987, p. 766).

> aquilo tinha sido um engano, o tempo todo. O que? Oh, a assustadora seriedade de Cassimir. Ela nunca teria olhado para ele, se estivesse feliz na ocasião do primeiro encontro; eles, porém, tinham sido tal qual dois pacientes na mesma ala de um hospital – um encontrando conforto na enfermidade do outro – doce alicerce para um episódio amoroso! (MANSFIELD, 1987, p. 766)[118].

A instauração desse *flashback*, além de fornecer informações sobre o relacionamento da protagonista com o remetente da carta, diz, também, uma ruptura na ordem sequencial da narrativa, uma vez que o tempo cronológico sofre uma suspensão, dando espaço ao tempo psicológico. Essas nuances temporais marcam a vinculação deste conto ao conto moderno, promovendo não apenas uma fragmentação do sujeito que dialoga consigo mesmo, por meio do monólogo interior, mas também uma fragmentação da narração graças à inserção de um fato passado que quebra a linearidade cronológica e instaura o tempo da duração, estudado por Bergson, pelo qual Mansfield foi influenciada. Para este teórico:

> Não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o passado encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade (BERGSON, 1984, p. 25).

Um exemplo do tempo da duração é retratado no fragmento a seguir, já que, pela memória, Viola consegue recuperar a expectativa e a esperança de que, no início, sua relação com Cassimir a ajudasse a melhorar de vida, mas, à medida que o tempo foi passando, essa esperança foi-se acabando e a realidade de sua condição se torna cada vez mais evidente. É quando a protagonista tem a possibilidade de enxergar a sua ingenuidade:

> Eu não o amava. Eu queria alguém que cuidasse de mim – e me sustentasse até que meus trabalhos começassem a ser vendidos – e ele afastava de mim a preocupação com outros homens. E o que teria acontecido se ele não tivesse aparecido? Eu teria gasto minha mísera mesada e depois ... Sim, foi o que me fez decidir, ao pensar naquele 'depois'. Ele era a única solução. Eu acreditava nele, na época. Eu pensava que uma vez reconhecido o seu trabalho, ele nadaria em dinheiro. Pensei que pudéssemos, talvez, ser pobres por um mês - mas ele dizia que se ao menos pudesse ter-me, o estímulo .... Engraçado, se não fosse tão terrivelmente trágico! Tem acontecido exatamente o contrário - ele não tem publicado um único trabalho, há meses – e nem eu -, mas naquela

[118] No original: "Staring at the letter she began braiding her hair—a dull feeling of rage crept through her—she seemed to be braiding it into her brain, and binding it, tightly, above her head.... Of course that had been the mistake all along. What had? Oh, Casimir's frightful seriousness. If she had been happy when they first met she never would have looked at him—but they had been like two patients in the same hospital ward—each finding comfort in the sickness of the other—sweet foundation for a love episode!" (MANSFIELD, 1987, p. 766).

> época eu não esperava fazê-lo. Sim, a verdade é que eu sou dura e amarga, e não confio em homens malsucedidos, nem os amo (MANSFIELD, 1987, p. 766-767)[119].

Por meio do monólogo interior, Viola chega à conclusão de que não amava Cassimir e que precisava de um homem que a sustentasse. Ela reconhece que Cassimir não era esse homem, porque ela não tinha nascido para a pobreza. Nesse momento, a figura do estranho volta a surgir em sua mente e o desejo de aventura, paixão e amor floresce em seu interior. Seu relacionamento com o remetente da carta, por sua vez, a fazia se sentir secar e apodrecer, assim como o jacinto que ainda estava vivo sobre a mesa, mas que perderia a sua vitalidade com o passar do tempo. Viola nutrira a esperança de um relacionamento feliz com Cassimir no início, mas a falta de dinheiro fizera o sentimento dentro dela secar e apodrecer. Há, pois, um paralelismo, aqui, entre a flor e a situação dramática de Viola.

Diante da fantasia de ter dinheiro com a ajuda do desconhecido, ela começa a sonhar com uma condição melhor para si, e expõe um olhar treinado perante o homem, evidenciando certa simulação e teatralidade na postura que deveria assumir perante o estranho. Esse comportamento revela a multidimensionalidade da personagem e sua capacidade de assumir determinadas máscaras sociais. Sobre a máscara social, Mansfield comenta numa carta com Murry: "Mas não tire a máscara antes de estar certo de que há outra por baixo, tão terrível quanto a primeira, sem deixar, no entanto, de ser sempre uma máscara" (MANSFIELD, 1996, p. 77).

> Seria possível que o homem desconhecido estivesse ainda ali? ... O pensamento era absurdo demais - A vida não fazia brincadeiras como essa – e ainda assim – ela estava extremamente consciente da proximidade dele. Levantou-se muito em silêncio, retirou do cabide preso a porta uma longa veste branca, vestiu-a – sorrindo maliciosamente (MANSFIELD, 1987, p.769)[120].

Ao reencontrar o homem no corredor, ela, dissimiladamente, diz que precisava buscar lenha para aplacar o seu frio. Quando ele responde que não havia lenha, ela finge que não o havia visto e, apesar de sua voz conter desprezo, seu olhar é alegre e intenso diante do corpo

---

[119] No original: "I was not in love. I wanted somebody to look after me—and keep me until my work began to sell—and he kept bothers with other men away. And what would have happened if he hadn't come along? I would have spent my wretched little pittance, and then—Yes, that was what decided me, thinking about that 'then.' He was the only solution. And I believed in him then. I thought his work had only to be recognised once, and he'd roll in wealth. I thought perhaps we might be poor for a month—but he said, if only he could have me, the stimulus.... Funny, if it wasn't so damned tragic! Exactly the contrary has happened—he hasn't had a thing published for months—neither have I—but then I didn't expect to. Yes, the truth is, I'm hard and bitter, and I have neither faith nor love for unsuccessful men (MANSFIELD, 1987, p. 766-767).

[120] No original: "Was it possible that the strange man was still there?... The thought was too absurd—Life didn't play tricks like that—and yet—she was quite conscious of his nearness. Very quietly she got up, unhooked from the back of the door a long white gown, buttoned it on—smiling slyly" (MANSFIELD, 1987, p.769).

saudável e forte daquele homem que dela se aproxima perguntando se poderia terminar de fumar dentro do seu quarto. Ela consente ao pedido e, ao entrar, diante da presença do estranho, ela percebe que o espaço havia mudado completamente, pois estava cheio de luz e o perfume das flores recendia por todo cômodo. Essa mudança no espaço confere vivacidade ao texto, porque quando a protagonista se sente esperançosa sua casa se molda aos seus sentimentos íntimos:

> Naquele momento em que os dois estiveram juntos no corredor, um milagre havia acontecido. Seu quarto havia mudado por completo - estava cheio de luz doce e recendia a flores de jacinto. Mesmo a mobília tinha uma aparência diferente - excitante. Num relâmpago, ela se lembrou de festas infantis, onde havia brincado de charadas, e um grupo havia saído da sala e tornando a entrar para representar uma palavra - exatamente o que estava fazendo no momento. O homem desconhecido caminhou até a lareira e sentou-se na poltrona. Ela não queria que ele se aproximasse ou conversasse – bastava vê-lo no quarto, tão seguro e feliz (MANSFIELD, 1987, p. 769)[121].

Com o desconhecido em sua casa, ela se lembra das festas infantis e das brincadeiras de charada. Era exatamente disso que ela brincava agora quando tentava adivinhar a índole desse seu convidado. Novamente, porém, sua indecisão se manifesta, posto que ela não queria proximidade, mas havia ansiado por se aproximar de um homem assim. Enquanto ele estava sentado e ela apenas o observava, sua situação é confortável porque ele parecia se misturar à sua mobília, ou seja, era um objeto de sua casa. O silêncio entre os dois é quebrado quando ele aparentemente tenta seduzi-la:

> “Você devia vir cavalgar comigo - eu tenho um bonito par de cavalos tordilhos. Você quer?"
> "Eu ficaria linda, empoleirada no lombo de um cavalo tordilho no meu único chapéu", pensou ela. E em voz alta: "Eu gostaria muito". Aquela aceitação fácil agradou-o.
> "Que tal amanhã?", ele sugeriu. “Quem sabe você almoça comigo e eu a levarei para cavalgarmos".
> Enfim - é apenas uma brincadeira. "Sim, eu não estarei ocupada amanhã", disse ela.
> Uma pequena pausa – e então, o desconhecido bateu de leve sobre a sua própria perna. "Por que você não vem sentar-se aqui?"
> Ela fingiu não ver o gesto dele e esgueirou-se em direção á mesa. "Oh, estou bem aqui".
> "Não, você não está", novamente, a voz de zombaria. "Venha sentar-se sobre meu joelho".

[121] No original: “In that moment together in the passage a miracle had happened. Her room was quite changed—it was full of sweet light and the scent of hyacinth flowers. Even the furniture appeared different—exciting. Quick as a flash she remembered childish parties when they had played charades, and one side had left the room and come in again to act a word—just what she was doing now. The strange man went over to the stove and sat down in her arm-chair. She did not want him to talk or come near her—it was enough to see him in the room, so secure and happy” (MANSFIELD, 1987, p. 769).

> "Oh não", disse ela vigorosamente, ocupada de repente, com os cabelos (MANSFIELD, 1987, p. 770-771)[122].

Viola, após perceber que o desconhecido era fisicamente bem mais forte do que ela, começa a chorar e deseja matá-lo. Ele, entretanto, a arremessa em direção à cama. Nesse momento, ela grita com ele e o morde. Essa ação é significativa, demonstrando que sua força não estava mais somente no tom de sua voz, já que por diversas vezes, ela havia gritado com ele sem nenhum efeito. A agressão física surge, no conto, como um revide dela em relação à violência que havia sofrido. Com essa atitude, ela contempla a possibilidade de conseguir retirá-lo da sua casa.

> "Garr! Por que os homens são tão fortes? " Ela começou a chorar.
> "Vá embora - eu não o quero, sua criatura imunda! Eu só queria mata-lo. Oh, Deus! se eu tivesse uma faca..."
> "Não seja tola - venha e seja boazinha!" Ele arrastou-a na direção da cama.
> "O senhor supõe que eu seja uma mulherzinha qualquer?" Ela gritou e, - atacando-o, fincou os dentes sobre a luva dele.
> "Ai! Não faça isso - você está me machucando"
> Ela não o soltou, mas seu coração disse: "Graças a Deus, que eu lembrei disso".
> "Pare já – sua megera, sua cadela." Ele atirou-a para longe. Ela viu com alegria que olhos dele estavam cheios de lágrimas. "Você, sem dúvida, machucou-me", ele disse, com uma voz sufocada (MANSFIELD, 1987, p.772- 773)[123].

Fragilizado pelo ferimento, o homem recua e, com isso, Viola se fortalece, afirmando que fará pior caso ele a toque de novo. Diante disso, o desconhecido vai embora, prometendo que contaria tudo para a proprietária, mas, essa ameaça não amedronta Viola. Pelo contrário, o sentimento que a invade é de felicidade por haver conseguido lutar e se livrar do homem:

> Uma sensação de gloriosa, de intoxicante felicidade inundou Viola. Ela revirou os olhos para ele. "Se você não sair neste momento, eu o morderei outra vez", ela disse, e as palavras absurdas fizeram-na cair numa gargalhada.

---

[122] No original: "You must come driving with me—I've got a fine pair of greys. Will you?"
"Pretty I'd look perched behind greys in my one and only hat," thought she. Aloud: "I'd love to." Her easy acceptance pleased him.
"How about tomorrow?" he suggested. "Suppose you have lunch with me to-morrow and I take you driving."
After all—this was just a game. "Yes, I'm not busy tomorrow," she said.
A little pause—then the strange man patted his leg. "Why don't you come and sit down?" he said.
She pretended not to see and swung on to the table. "Oh, I'm all right here."
"No, you're not"—again the teasing voice. "Come and sit on my knee."
"Oh no," said Viola very heartily, suddenly busy with her hair (MANSFIELD, 1987, p. 770-771)

[123] No original: "Gar—r! Why are men so strong?" She began to cry. "Go away—I don't want you, you dirty creature. I want to murder you. Oh, my God! if I had a knife."
"Don't be silly—come and be good!" He dragged her towards the bed.
"Do you suppose I'm a light woman?" she snarled, and swooping over she fastened her teeth in his glove.
"Ach! don't do that—you are hurting me!"
She did not let go, but her heart said, "Thank the Lord I thought of this."
"Stop this minute—you vixen—you bitch." He threw her away from him. She saw with joy that his eyes were full of tears. "You've really hurt me," he said in a choking voice" (MANSFIELD, 1987, p. 772-773).

> Mesmo com a porta fechada, ouvindo-o descer as escadas, ela ria e dançava dentro do quarto" (MANSFIELD, 1987, p. 773)[124].

A sensação de felicidade e contentamento de Viola, após ter enfrentado o homem sozinha e ter conseguido vencê-lo, permite que ela reconheça o seu valor e a sua capacidade de lutar pelos seus anseios sem precisar protitur-se nem ter um homem que a sustente e a faça feliz, pois as marcas da luta corporal contra o desconhecido ainda estavam em seu corpo e só reforçavam a sua vitória. Enquanto ela se reconhece como alguém capaz de agir e de se defender sozinha, ela pensa em Cassimir e deseja que ele a tivesse visto se defender daquele homem.

Diante da experiência vivida, naquela manhã, Viola modifica não apenas as suas atitudes, mas também os seus pensamentos, reavaliando a sua relação com Cassimir e o seu sentimento por ele, considerando-o não mais um tolo, e sim um santo com o qual ela haveria de vencer todas as lutas, chegando à consciência de que ela também vinha sendo terrível com ele, ou seja, ao final da narrativa, a protagonista consegue enxergar a sua real condição e a verdadeira identidade das pessoas que lhe proporcionaram tal amadurecimento.

> "Se ao menos aquele bem-amado Cassimir nos tivesse visto..." O sentimento de raiva e de desgosto contra Casimir havia desaparecido totalmente. Como poderia o pobre querido evitar a extrema falta de dinheiro? Tinha sido culpa dela tanto quanto dele e ele, tal como ela, estava afastado do mundo, combatendo-o, do mesmo modo que ela havia feito. Se ao menos fosse logo três horas! Viu-se correndo na direção dele, lançando os braços em volta do seu pescoço. "Meu santo! Claro que havemos de vencer. Você ainda me ama? Oh, ultimamente eu tenho sido tão horrível "(MANSFIELD, 1987, p. 774)[125].

4.2 Análise do conto "Bliss"

O conto "Bliss" faz parte da segunda coletânea de contos da autora, *Bliss & other stories,* publicado em 1919. A relevância desse segundo livro está no fato de que, diferentemente do primeiro, este a consolidou como uma grande contista. No entanto, é importante observar que, assim como os títulos de seus dois livros, sua obra parte do concreto para o abstrato, do limitado para o abrangente, ou seja, de uma pensão alemã para o êxtase que todos anseiam. Sobre Mansfield e a relevância de seus contos, Cortázar (1993a, p. 153) comenta:

---

[124] No original: "A sensation of glorious, intoxicating happiness flooded Viola. She rolled her eyes at him. "If you don't go away this moment I'll bite you again," she said, and the absurd words started her laughing. Even when the door was closed, hearing him descending the stairs, she laughed, and danced about the room" (MANSFIELD, 1987, p. 773).

[125] No original: "If only that beloved Casimir could have seen us." And the feeling of rage and disgust against Casimir had totally disappeared. How could the poor darling help not having any money? It was her fault as much as his, and he, just like her, was apart from the world, fighting it, just as she had done. If only three o'clock would come. She saw herself running towards him and putting her arms round his neck. "My blessed one! Of course we are bound to win. Do you love me still? Oh, I have been horrible lately. " (MANSFIELD, 1987, p. 774).

> Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. [...]. Os contos de Katherine Mansfield, de Tchekhov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento.

Levando em conta essas considerações acerca do conto mansfieldiano, passemos à análise do conto "Bliss"[126], atentando, sobretudo, para a importância da personagem na construção da intriga, para a figura do narrador, para o tempo e o espaço e, por fim, para a linguagem poética. A escolha desse conto deu-se em virtude de ele ter sido aclamado pelo jornal *New York Times Book Review*, de 5 de agosto de 1923: "A história cuidadosamente arredondada e altamente traçada ... superlativamente boa" (1997, p. 230). Sobre a relevância desse conto na carreira de Mansfield, Adriana de Freitas Gomes (2006, s/p) comenta: "Esse foi o conto responsável pela solidificação da carreira literária de Mansfield", e a tornou conhecida em muitos países, inclusive no Brasil[127].

Este conto é, ainda, o responsável pelo fato de Clarice Lispector, ainda antes de publicar seu primeiro romance, ter tido acesso à obra de Mansfield e, também, por ter despertado a admiração de Woolf em relação à escritora neozelandesa. Segundo Esdras do Nascimento, em *Diário e Cartas* (1996, p.14), "conta-se que Virginia Woolf, depois de ler 'Bliss', tomou um porre e ficou gritando num bar: 'Eu morro de inveja dessa mulher'".

O conto em questão é aparentemente simples em seu enredo, pois narra um fragmento da história de Bertha, uma jovem esposa e mãe que está entretida com os preparativos do jantar que dará em sua casa para alguns amigos. Quando ela chega em casa, primeiramente arruma o arranjo de frutas que colocaria sobre a mesa e, após ter a certeza de que este havia ficado a seu contento, resolve subir para ver sua filha que estava sendo alimentada pela babá. Enquanto brincava com a filha, a babá a avisa de que alguém deseja lhe falar ao telefone. Do outro lado da linha, seu marido avisa que iria se atrasar. Ela aproveita o tempo que lhe resta para conferir se tudo estava pronto e organizado como ela gostaria e, tendo contemplado o jardim e a beleza da única árvore que nele havia, ela sobe para se trocar. Durante a noite, os amigos chegam e eles começam a conversar, mas a convidada Pearl e o marido de Bertha ainda não estavam presentes. Após a chegada de todos, o jantar se inicia e, nesse momento, Bertha sente uma íntima relação com os sentimentos de Pearl, como se pudesse adivinhá-los. Entretanto, fica à

[126] Trabalhaos com a tradução do conto realizada por Ana Cristina César e publicada no livro *Escritos da Inglaterra* em 1988.
[127] Segundo Gomes (2006, s/p), no Brasil, a primeira tradução desse conto para o português foi realizada por Érico Veríssimo, em 1937.

espera de que a convidada se aproxime dela. Tal aproximação ocorre quando as duas deixam o interior da casa para viver uma intensa experiência no jardim. Ao final do jantar, enquanto Bertha está auxiliando Eddie Warren, um dos convidados, a encontrar um livro, ela descobre que seu marido a traía com Pearl porque, antes que a convidada vá embora, Bertha ouve o marido sussurrar à Pearl que a adora, pronunciando "amanhã", e sugerindo o agendamento de um encontro entre eles. Diante dessa descoberta, a felicidade resplandecente de Bertha se desfaz, e ela novamente olha para o jardim e contempla a imutável pereira.

Com base nesta fábula do conto, nota-se que desde o início do texto já há a instauração de um conflito, uma vez que além do nome da protagonista nos são informadas a sua idade e todas as vontades que possuía, ainda que o desejo de ser livre para poder correr, dançar, saltar e sorrir não condissesse socialmente com sua idade. Por isso, apesar de simples, estes atos, aparentemente infantis, indiciam de modo velado a existência de uma crise estabelecida pelo desejo que a personagem tem de poder decidir o que fazer sem as amarras das convenções sociais. No entando, dado o jogo de máscaras sociais, Berha tem de se adaptar às normas sociais para ser aceita pelo marido, pelos amigos e, até mesmo, pela babá. O seguinte trecho marca a instauração de um conflito já nos primeiros parágrafos:

> Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de criança subindo e descendo da calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir – rir – à toa.
> O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – Como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? (MANSFIELD, 1987, p. 91)[128].

É interessante observar que, de um parágrafo para outro, o conflito se intensifica e a focalização do narrador onisciente, por meio da "visão com" colabora para que isso aconteça. Desse modo, o narrador abandona a narração impessoal para, a partir da adesão aos pensamentos da personagem, acompanhar a maneira como essa vontade de ser livre se manifesta em seu interior.

[128] No original: "Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and offthe pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at-nothing-at nothing, simply.
What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss-absolute bliss!-as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon·sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe? ..." (MANSFIELD, 1987, p. 91).

Para que o leitor compartilhe desse momento vivido pela protagonista, o narrador recorre a elementos como a repetição da palavra *bliss*, separadas uma da outra pelo adjetivo *absolute* e as metáforas de claridade e fogo, para intensificar e sugerir que o interior, assim como o exterior, de Bertha, ainda mantinha as chamas da vida e da felicidade acesas quando ela estava sozinha. Elizabeth Bowen (*apud* May 1994, p. XXV- tradução nossa) aborda a temática da solidão humana ao afirmar que "o conto coloca seres humanos isolados naquele palco que interiormente todos têm consciência de ocupar sozinhos"[129].

No entanto, à medida que se aproxima de sua casa até o momento em que entra no recinto, a angústia de Bertha aumenta, e sua felicidade absoluta cede lugar a um monólogo interior por meio do qual a personagem tenta raciocinar sobre a manifestação de sua felicidade no âmbito social, chegando à fatídica conclusão de que não há outra forma de ser livre e plenamente feliz sem parecer "bêbada e desordeira"[130]. Tal constatação a leva a outra reflexão: "Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro? " (MANSFIELD, 1987, p. 92)[131].

Essa angústia que invade o íntimo de Bertha condiz, de acordo com Nils Goran Skare (2011, p. 197), com a visão lacaniana de angústia, na medida em que esta "passa a ser um afeto ligado à impossibilidade de se descolar do outro". Neste conto, essa relação angustiante que se estabelece entre o eu e o outro é o que permite que, na protagonista, se instaure uma consciência infernal, decorrente da sua capacidade de reconhecer que a revelação de sua essência só pode ser manifestada na solidão ou no seu pensamento, uma vez que, para ser aceita na sociedade, que ela mesma considera idiota, ela tem de se ajustar às convenções e desempenhar o papel que dela esperam. Nesse sentido, a metáfora do violino raro na caixa é significativa, uma vez que o instrumento musical representa o seu corpo, no qual está sua capacidade de agir, seduzir e pensar, e a caixa simboliza a sociedade, que, de certa forma, a impede de se manifestar plenamente como ela gostaria.

A chegada de Bertha à sua casa marca uma quebra do seu pensamento acerca da influência que a sociedade exercia no seu modo de agir e pensar, para projetar, sutilmente, no exterior, o conflito que até então era interno. Contudo, essa projeção permite que percebamos um deslizamento de sua capacidade reflexiva para sua capacidade de agir conforme os papéis exigidos. Por isso, ao abrir a porta, suas preocupações se tornam mais triviais e socialmente

[129] No original: "the short-story puts isolated human beings on that stage that inwardly everyone is aware of occupying alone" (MAY, 1994, p. XXV).
[130] No original: "[...]drunk and disorderly [...]" (MANSFIELD, 1967, p. 92).
[131] No original: "How idiotic civilization is! Why be given a body *if* you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?" (MANSFIELD, 1987, p. 92).

coerentes. Ela agradece à empregada por lhe ter aberto a porta, pergunta sobre a babá e sobre as frutas que arrumaria para fazer um arranjo na mesa onde seus amigos, ela e o marido jantariam à noite. No momento em que termina de arrumar o arranjo de frutas, ela decide olhá-lo à distância a fim de avaliar a qualidade de seu trabalho. No entanto, ao distanciar-se, Bertha percebe que "A mesa escura parecia se dissolver na penumbra e o prato de louça e a travessa azul pareciam soltos no ar. E no seu atual estado de espírito a visão era tão incrivelmente bela... Bertha começou a rir" (MANSFIELD, 1987, p. 93)[132].

Esse episódio contribui para a instauração de um traço impressionista no conto mansfieldiano, por meio da valorização dos efeitos e das sensações que os objetos são capazes de produzir na personagem. Além disso, nota-se uma visão, de certa forma, distorcida do espaço, uma vez que os elementos parecem perder seus contornos e ganhar uma intensidade de vida que a personagem buscava abafar em si. Essa modificação do espaço, decorrente das sensações e do estado de espírito de Bertha, permite que a personagem ria novamente, recuperando a felicidade agora que estava novamente sozinha.

Seu instante de felicidade e despojamento é novamente rompido no momento em que ela, julgando-se histérica, corre para o quarto da filha, onde, uma vez mais, se vê obrigada a restabelecer, ao menos aparentemente, a ordem interior e exterior para bem desempenhar os seus papéis de mãe e patroa. Contudo, outro desapontamento a acomete no momento em que ela tenta se aproximar da filha e pede que a babá a deixe terminar de dar o jantar para a menina. A babá permite com alguma resistência, já que acreditava que Bertha deixava a criança agitada. A resposta da protagonista a essa resistência da babá revela a sua inconformidade em ver que sua função de mãe só poderia ser realizada com a permissão da babá. Por isso, Bertha pensa, recuperando um questionamento seu já anteriormente relatado:

> Que absurdo tudo aquilo. Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado — não num estojo como um violino muito raro – mas nos braços de outra mulher?
> "Por favor!"
> Muito ofendida, a babá passou o bebê para a mãe.
> "Agora, não a excite depois do jantar. A senhora sabe. Depois ela me dá um trabalho!"
> Ainda bem! A babá saíra do quarto com as coisas do banho.
> "Agora você é só minha, meu tesouro", disse Bertha, e o bebê se encostou contra seu colo (MANSFIELD, 1987, p. 94)[133].

[132] No original: "For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air. This, of course in her presente mood, was so incredibly beautiful.... She began to laugh" (MANSFIELD, 1987, p. 93).

[133] No original: "How absurd it was. Why have a baby If It has to be keptnot in a case like a rare, rare fiddle-but in another woman's arms?
"Oh, I must!" said she.
Very offended, Nanny handed her over.

Este episódio revela que o relacionamento de Bertha com a babá é tenso, evidenciando que o conflito decorrente de seus relacionamentos interpessoais é, juntamente com a sua relação angustiante consigo mesma, um elemento potencializador da intriga e da dramaticidade no conflito protagonizado pela heroína entre ser ela própria ou ser a representação do que as pessoas e mesmo a sua posição social esperam dela.

Por isso, Bertha recebe seus convidados com gentileza quando eles chegam e começam a reclamar. A primeira reclamação é feita pela esposa do senhor Norman Knight, a respeito da falta de humor da indigesta classe média, pois, no momento em que ela e seu marido entraram no trem para ir ao jantar, todos os passageiros começaram a olhar para o casaco dela e até pareciam devorá-la com os olhos. Ela pergunta, então, a um dos passageiros se eles nunca tinham visto um macaco. Essa reclamação, além de dar ao conto um tom humorístico, também colabora para a modernidade do mesmo, pois, devido à inserção desse pequeno episódio, há uma quebra na sequência narrativa do conto. Além disso, esse episódio relatado pela convidada também possibilita a presença da ironia, quando o narrador, aproximando-se da perspectiva de Bertha, comenta que, ao retirar o casaco, a personagem ainda parecia um macaco.

> E o mais engraçado era que sem o casaco ela se parecia definitivamente com um macaco muito inteligente que até tivesse feito para si mesmo, com cascas de banana, aquele vestido amarelo de seda. E os brincos de âmbar eram exatamente como duas minúsculas castanhas penduradas[134] (MANSFIELD,1987, p. 97)[135] .

Por meio dessa citação, nota-se, também, o sarcasmo do narrador que, ao ver as situações pelo viés de Bertha, compartilha da opinião da protagonista. Entretanto, sendo essa opinião ofensiva, ela não é exteriorizada por meio de palavras da anfitriã, que apenas ouve sua convidada, ou seja, Mansfield, enquanto escritora, vale-se do silêncio dos personagens para permitir que o narrador seja o portador da criticidade e das opiniões que não se enquadram na hiprocrisia dos mesmos.

A chegada do outro convidado, Eddie, introduz a segunda reclamação no conto, já que, após ser recebido efusivamente pela anfitriã, ele relata um episódio terrível que tinha passado com o taxista que o havia trazido. Seu apavoramento era tanto que, ao chegar na casa de Bertha,

---

"Now, don't excite her after her supper. You know you do, M'm. And I have such a time with her after!" Thank heaven! Nanny went out of the room with the bath towels.
"Now I've got you to myself, my little precious," said Bertha, as the baby leaned against her" (MANSFIELD 1987, p. 94).

[135] No original: "And a funnier thing still was that now her coat was off she did look like a very inteligent monkey– who had even made that yellow silk dress out of scraped banana skins. And the amber earrings: they were like little dangling nuts" (MANSFIELD, 1987, p. 97).

ele lhe pergunta se estava na casa certa. É interessante perceber que o uso frequente do adjunto adverbial de intensidade mais sugere certo exagero e desespero de Eddie, reforçando, através de sua fala, o estado de aflição aguda que o narrador lhe confere. A escolha dos adjetivos também é significativa e dá à narrativa um tom de mistério e estranheza, aproximando esse fragmento de uma cena de terror.

> Acabo de ter uma experiência terrível com o motorista do táxi; era um tipo dos *mais* sinistros, disparando pelas ruas, e eu não conseguia fazer que ele parasse. Quanto *mais* eu batia *mais* ele corria. Aquela figura *bizarra* à luz do luar com a cabeça *achatada*, todo encolhido em cima do volante (MANSFIELD, 1987, p. 98)[136].

Justamente no momento em que um dos convidados pergunta sobre o marido de Bertha, ele chega em casa saudando os que ali estavam. O narrador então nos informa a respeito da admiração que a esposa tinha pelo modo como ele gostava de viver e por sua coragem. Sua chegada, no entanto, não desperta na protagonista apenas admiração, ela também lembra a Bertha do atraso de Pearl. Diante do atraso de Pearl, e com todos os demais convidados presentes, Bertha chega a comentar com o marido a possiblidade de a amiga ter esquecido do jantar. Harry, por sua vez, parece concordar com a hipótese da esposa e sugere que liguem para ela caso Bertha tenha o seu telefone. Nesse instante, o táxi no qual estava Pearl se aproxima da casa de Bertha e o narrador nos esclarece que a protagonista sempre assumia seu "arzinho de propriedade quando seus achados eram mulheres novas e misteriosas" (MANSFIELD, 1987, p. 99)[137]. Essa observação do narrador sugere ao leitor que a sexualidade de Bertha é enigmática, abrindo o texto para a possibilidade de uma relação mais íntima entre a anfitriã e sua amiga misteriosa. Desse modo, as considerações feitas pelo narrador aparentemente direcionam a interpretação do leitor em razão do modo como, gradativamente, a verdade lhe vai sendo revelada no momento da leitura. A interferência do narrador constitui um contínuo e gradativo desmascaramento das persoangens, causado pelas sutilezas de suas falas, assim como de suas ações reguladas pelo protocolo social. Esse jogo de esconde/mostra favorece o interesse do leitor pela história e auxilia na sua ação interpretativa.

Bertha acreditava que a amiga era um enigma e não conseguia formar nenhum conceito sobre Pearl, que, apesar de instigar-lhe curiosidade pela sua beleza e personalidade incomum, era vista por seu marido como uma mulher maçante e fria, cuja posição sempre baixa da cabeça

---

[136] No original: "I have a dreadfull experience with a taxi-man; he was most sinister. I couldn't get him to stop. The more I knocked and called the faster he went. And inthe moonlight this bizarre figure with the fattened head crouching over thhe little whell (Mansfield, 1987, p. 98).

[137] No original: "Bertha smiled with that little air of proprietorship that she always assumed while her women finds were new and mysterious" (MANSFIELD, 1987, p. 99).

indicava que ela deveria esconder alguma coisa. Nesse sentido, pode-se dizer que a avaliação negativa do marido, o comportamento incomum de Pearl de não olhar às pesoas nos olhos e a felicidade exacerbada de Bertha fazem com que os indícios de uma história secreta se mostrem sem que a protagonista perceba o abismo que havia entre a felicidade que ela acreditava ter e a realidade que lhe é revelada quando, no auge do conflito, ela percebe que Pearl e Harry eram amantes e, sem saber como resolver essa questão, ela olha para a pereira imóvel e linda. O conflito da protagonista torna-se intenso e ainda mais difícil de resolver quando ela descobre que a sua felicidade era apenas aparente:

> E ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: “Eu te adoro”, e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem: “Amanhã”, e com um bater de olhos Miss Fulton disse: “Sim” [...]. E Berta apenas correu para as longas janelas dando para o jardim. “E agora, o que vai acontecer? ” Exclamou. Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre (MANSFIELD, 1987, p. 105)[138].

Assim, pode-se perceber que a intriga, em sua dimensão interna, acompanha a protagonista do início ao fim da narrativa, mantendo-se, mesmo após seu desfecho, uma vez que o conflito se intensifica por causa da revelação de que o marido de Bertha e Pearl Fóton eram amantes. Essa revelação é estrategicamente plantada, via indiciamento, ao longo de toda a história no diálogo entre Berta e o marido, especialmente, quando este diz que Pearl parece esconder alguma coisa. Além disso, o atraso do marido e de Pearl para o jantar, o comportamento de Pearl, que não ousava levantar os olhos, e a maneira como Harry a ajuda a vestir o casaco na despedida acaba por construiro caminho para o final surpreendente.

“Bliss” se configura como importante contribuião ao conto moderno e isso se dá em virtude de alguns aspectos importantes: a) a construção da intriga com um desfecho surpreendente; b) o caráter de abertura do desfecho, que não resolve a intriga; c) o uso “da visão com”, que permite ao narrador onisciente acessar plenamente os pensamentos da protagonista,

[138] No original: “And she saw ... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: "I adore you," and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her leepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: "Tomorrow," and with her eyelids Miss Fulton said: "Yes” [...]. Bertha simply ran over to the long windows. "Oh, what is going to happen now?" she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still (MANSFIELD, 1987, p. 105).

desvendando seus conflitos e anseios íntimos. É interessante observar, ainda, que neste conto o conflito se dá em diversas nuances, mas é sempre marcado pela relação angustiante da protagonista consigo mesma e com o outro.

Inicialmente, quando Bertha está fora de casa e é acometida por uma grande felicidade, temos a percepção de que seu conflito seja, sobretudo, entre ela e o que as convenções sociais exigem que ela faça. No entanto, quando ela chega em casa, essa tensão direciona-se, num primeiro momento, para a babá que, assim como a sociedade, também limita a realização de suas vontades na medida em que permite que Bertha fique com sua própria filha sob a condição de não excitar a pequena B. Em seguida, o seu conflito se duplica, já que conforme a narrativa se desenvolve Berta percebe que a antipatia do marido em relação à sua amiga despertava nela um sentimento de aproximação íntima com Pearl. Os excertos abaixo demonstram esse duplo conflito:

> "Me atrasei muito? "
> "De jeito nenhum. Entre", disse Bertha dando-lhe o braço, e passaram para a sala de jantar.
> O que é que havia no contato com aquele braço que atiçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo? "
> Miss Fulton não olhou para ela; mas Miss Fulton raramente olhava diretamente para as pessoas. Suas pálpebras se fechavam pesadamente e aquele estranho meio sorriso ia e vinha dos seus lábios com se ela vivesse de ouvir e não de ver., Mas Bertha sabia, subitamente, como se elas tivessem trocado o olhar mais longo e mais íntimo – como se elas tivessem dito uma para a outra:
> "Você, também? " – que Pearl Fulton, ao mexer a bela sopa vermelha no prato cinza, estava sentindo exatamente o que ela estava sentindo (MANSFIELD, 1987)[139].
> Pelo jeito dele, ali na frente dela, sacudindo a caixa de prata e dizendo bruscamente:
> "Egípcios? Turcos? Virgínias? Estão todos misturados", Bertha percebeu que ela não apenas o irritava; ele definitivamente não gostava dela. E pelo jeito de Miss Fulton dizer "Não, obrigada, não quero fumar", Bertha decidiu que ela também sentia o mesmo, e estava ofendida.
> "Harry, não a deteste. Você está enganado a respeito dela. Ela é maravilhosa, maravilhosa.
> E além do mais como é que você pode sentir tão diferente a respeito de alguém que significa tanto para mim? Hoje à noite na cama vou tentar contar o que se

[139] No original: " "Am I late?"
"No, not at all," said Bertha. "Come along." And she took her arm and they moved into the dining-room.
What was there in the touch ofthat cool arm that could fanfan-start blazing-blazing-the fire of bliss that Bertha did notknow what to do with?
Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between themas if they had said to each other; "You, too?"-that Pearl Fultonstirring the beautiful red soup m the grey plate, was feeling just what she was feeling" (MANSFIELD, 1987, p. 99-100).

> passou entre nós. O que ela e eu compartilhamos" (MANSFIELD, 1967, p. 103)[140].

Além da intriga e da focalização que destaca a perspectiva de Bertha, o tempo também é um elemento que merece destaque na análise deste conto, uma vez que ele também é um dos elementos responsáveis pelo caráter moderno dessa narrativa. O tempo não obedece a uma cronologia linear estrita, pois a todo o momento o desenvolvimento da narrativa é interrompido pelo fluxo de consciência. Este, além de recuperar vivamente o passado no momento presente, também marca e potencializa os dilemas íntimos e pessoais da protagonista, propiciando a fragmentação temporal. Sobre esse aspecto, Carlos Magno Gomes (2015, p. 30) comenta:

> [...] o processo de introspecção psicológica da personagem central do conto "Bliss" (1920) passa por um deslocamento espacio-temporal que interliga as preocupações de renovações estéticas com a de contextualizar os costumes da sociedade londrina. Tal preocupação dupla é uma marca do conto moderno de Mansfield.

Levando em consideração a citação acima, utilizaremos o fluxo de consciência, a epifania, o monólogo interior e até mesmo o devaneio para demonstrar como se dá a manifestação do tempo nesse conto, uma vez que esses procedimentos colaboram para a renovação estética do conto mansfieldiano, no qual as demarcações de tempo escassas servem apenas para deflagrar algo mais íntimo e intenso, como, por exemplo, os sentimentos oscilantes da protagonista.

É interessante observar, ainda, que toda essa tensão inicialmente marcada por um dado do tempo cronológico se transfigura em uma tensão interiorizada, muito mais relevante para o conto moderno, que encontra na abordagem da interioridade da personagem ao viver seus conflitos uma forma inovadora de manifestação da subjetividade na qual a personagem passa a ser a sua própria porta voz, ainda que a narrativa seja narrada em terceira pessoa. Sobre essa narrativa que desloca o interesse da história da ação externa para a interioridade, Willian Warde (1976, p. 156- tradução nossa) escreve:

> Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, Katherine Anne Porter e Ernest Hemingway escreveram histórias de "fatias de vida" que refletem a confusa e complexa falta de forma da própria vida; ainda que em sua visão única da realidade, essas histórias impliquem uma intriga consciente que não é antitética à visão de enredos com começos, meios e fins. Mas, mais importante ainda, essas histórias também contêm estruturas internas tremendamente complexas, evoluindo e refletindo os problemas crescentes da experiência do século XX. A abordagem usual para

[140] No original: "From the way he stood in front of her shaking the silver box and saying abruptly: "Egyptian? Turkish? Virginian? They're all mixed up," Bertha realised that she not only bored him; he really disliked her. And she decided from the way Miss Fulton said: "No, thank you, I won't smoke," that she felt it, too, and was hurt.
"Oh, Harry, don't dislike her. You are quite wrong about her. She's wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me. I shall try to tell you when we are in bed tonight what has been happening. What she and I have shared" (MANSFIELD, 1987, p. 103).

> entender essas estruturas é basicamente a da "nova crítica" que se preocupa com a obra de arte como objeto e enfatiza a imagem[141].

Nesse sentido, o monólogo interior, além de ser um recurso que auxilia os escritores a retratar os problemas íntimos das personagens, também é, de acordo com Othon Moacir Garcia (2000), um os conceitos-chave que, juntamente com o fluxo de consciência, tornam a narrativa estilisticamente profícua.

> É no monólogo interior que o narrador [...] apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. O autor 'larga' a personagem, deixa-a entregue a si mesma, as suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença do leitor ou ouvinte. Daí o seu feitio incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de ideias aparentemente desconexas. O autor tenta assim traduzir o 'fluxo de consciência', que Robert Humphrey estuda em *Stream of consciousness in the modern novel* (GARCIA, 2000, p.139).

A manifestação do monólogo interior em "Bliss" ocorre no momento em que, após a insistência de Bertha, a babá deixa que ela pegue a sua filha no colo. Quando a criança está em seus braços, Bertha vive um misto de felicidade e criticidade que toma conta de seu interior e de seus pensamentos, pois a felicidade de ter a filha em seus braços não a impede de pensar consigo mesma que, assim como ela, a filha também era um violino raro guardado em uma caixa nos braços de outra mulher, já que, mesmo tendo gerado a pequena B., ela só pode ter a filha em seu colo quando a babá a cede.

O monólogo interior de Bertha é significativo, pois deflagra a diferença entre o tempo cronológico e o tempo psicológico, uma vez que cronologicamente o tempo que tinha com a filha era restrito, ao passo que a intensidade com a qual ele era vivido o tornava maior. Outro episódio em que o tempo da duração se manifesta é no momento em que Bertha olha com imensa alegria para a linda paisagem que se achava no seu jardim.

> Bertha não podia deixar de notar, mesmo à distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida. Embaixo, nos canteiros, tulipas amarelas e vermelhas pareciam inclinar-se sob o próprio peso contra a penumbra da tarde.
> Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem

[141] No original: "Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, Katherine Anne Porter, and Ernest Hemingway have written "slice-of-life" stories which reflect the confusing and complex formlessness of life itself; yet in their unique view of reality these stories imply a conscious plotting that is not antithetical to the view of plots with beginnings, middles, and ends. But more importantly these stories also contain tremendously complex internal structures, growing out of and reflecting the growing problems of thetwentieth-century experience. The usual approach to understanding these structures is basically that of the "new criticism" which concerns itself with the work of art as object and emphasizes image" (WARDE, 1976, p. 156).

> dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio. (MANSFIELD, 1987, p. 96)[142].

É importante ressaltar que esses dois momentos de contentamento, nos quais há um efeito de suspensão do tempo cronológico e uma ênfase no tempo psicológico, são interrompidos por algo que, novamente, traz a personagem para a sua realidade corriqueira. O momento mágico vivido por Bertha, quando está com sua bebê, é interrompido pela babá que a avisa sobre o telefonema de Harry. No caso do seu deleite ao observar o jardim, o elemento que a tira do seu estado de êxtase é um gato preto que surge inexperadamente na paisagem e que a amedronta. Bertha, ao ter consciência de que não pode retirá-lo de lá, desvia seu pensamento e seu olhar para algo muito mais agradável: os junquilhos fortes e perfumados. Este pensamento e este novo direcionamento de seu olhar lhe restitui novamente a alegria, mas também alerta o leitor para a inconstância sentimental de Bertha:

> "Gatos são coisas aflitivas!" gaguejou, e afastou-se da janela, e começou a andar de um lado para o outro...
> Como os junquilhos perfumavam a sala quente! Demais? Não, não demais. E como se subitamente invadida por alguma coisa, Bertha atirou-se no sofá e apertou os olhos contra as mãos.
> "Eu estou feliz demais – demais! " Murmurou. (MANSFIELD, 1987, p. 96)[143].

Outro recurso temporal também perceptível nesse conto é a epifania, ou seja, o momento da verdade, como prefere chamar Mary Louise Pratt (1981), uma vez que esse é um momento em que o tempo cronológico é suspenso para dar lugar a uma crise na vida da protagonista, que a modificará para sempre, mesmo que suas ações externas não demostrem tal alteração.

Nesse conto, o momento epifânico é construído gradativamente a partir da chegada de Pearl ao jantar, quando, ao conduzi-la para o interior de sua casa, Bertha sente reacender em si o fogo da felicidade, ao tocar o braço da convidada. Sua relação com Pearl se intensifica durante o jantar, no qual Bertha tem a sensação de que haviam trocado um íntimo olhar e, por meio deste, elas tivessem partilhado uma experiência comum às duas. Mas o auge da epifania ocorre quando, após ser questionada por Pearl a respeito do fato de ter um jardim, as duas caminham até ele:

> "Você tem um jardim?" disse a voz calma e sonolenta.

---

[142] No original: "Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal. Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver" (MANSFILD, 1987, p. 96).

[143] No original: "Cats are distressing things! "He stammered, and walked away from the window, and began pacing. How the jars perfumed the hot room! Too much? No, not too much. And as if suddenly invaded by something, Bertha threw herself on the couch and pressed her eyes to her hands.
"I'm too happy-too!" He murmured. (MANSFIELD, 1987, p. 96)

> Foi tão sublime da parte dela que Bertha pôde apenas obedecer. Atravessou a sala, abriu as cortinas e as longas janelas.
> "Aí está!" disse num alento.
> E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor.
> Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada.
> Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extra-terrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos? (MANSFIELD, 1987, p. 152-153)[144].

A epifania de Bertha não só a projeta para um tempo cronologicamente suspenso, como também procede de seu isolamento e de sua solidão. O seu marido, Harry, por sua vez, cumpre o seu papel de provedor da casa não deixando faltar nada nem para ela nem para a criança. No entanto, sua ausência na vida de ambas é evidente, pois ele não consegue demonstrar amor por elas. Nesse sentido, Pearl Futton, uma colega de Bertha, parece ser seu duplo e consegue despertar na protagonista sentimentos de afeto e curiosidade, como demostra o fragmento a seguir:

> […] apesar de terem se encontrado várias vezes e conversado bastante, Bertha não conseguia entendê-la exatamente. Até um certo ponto Miss Fulton era extraordinariamente, maravilhosamente franca, mas havia um certo ponto – e daí ela não passava.
> Havia alguma coisa além? Harry dizia "Não". Achava-a insípida, e "fria como todas as louras, talvez com um toque de anemia cerebral". Mas Bertha não podia concordar; pelo menos ainda não (MANSFIELD, 1987, p. 95)[145].

Este trecho começa a revelar para o leitor o porquê de a felicidade de Bertha não ser tão plena assim, pois algo a incomodava em relação ao modo como seu marido se referia à sua

---

[144] No original: ""Have you a garden?" said the cool, sleepy voice.
This was so exquisite on her part that all Bertha could do was to obey. She crossed the room, pulled the curtains apart, and opened those long windows.
"There!" she breathed.
And the two women stood side by side looking at the slender flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candie, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed almost to touch the rim of the round, silver moon.
How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this .one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands? (MANSFIELD, 1987, p. 152-153).

[145] No original: "[...] though they had been about together and met a number of times and really talked, Bertha couldn't make her out. Up to a certain point Miss Fulton was rarely, wonderfully frank, but the certain point was there, and beyond that she would not go.
Was there anything beyond it? Harry said "No." Voted her dullish, and "cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of anaemia of the brain." But Bertha wouldn't agree with him; not yet, at any rate" (MANSFIELD, 1987, p. 95).

amiga Pearl Fulton. Quando ela se questiona se era somente implicância do marido ou se havia algo a mais, o narrador apresenta ao leitor um indício de que algo poderia acontecer algo que surpreenderia Bertha e, também, o leitor. Isso é reforçado por outro indício, que dá a entender que Bertha pudesse estar fazendo um julgamento errado não apenas da sua amiga mas também de seu marido devido à utilização do advérbio "not yet". Também é importante pontuar que Harry aparenta ter um discurso preconceituoso e estereotipado a respeito de Pearl, caracterizando-a como "fria" e marcando uma dupla inferiorização da mulher.

Juntamente com o tempo, o espaço também é um elemento que contribui para a modernidade do conto, pois além de não ser um elemento estático, com fins apenas decorativos, é ele que prenuncia uma mudança na vida da protagonista quando esta se põe a contemplar a beleza da noite vista do seu jardim, no qual se encontrava uma pereira florida e imóvel. A pereira, contudo, não é apenas um elemento do cenário, ela é também um símbolo com o qual, num primeiro momento, Bertha se identifica e pode, a partir desse elemento, refletir sobre sua condição, seu papel social de esposa e mãe, uma vez que, assim como a pereira florida, Bertha também é fértil, mas apesar da sua fertilidade, ela se sente impotente diante das ações que gostaria de realizar. Nesse sentido, ela se sente imóvel assim como a pereira.

Esse ambiente de harmonia e identificação da protagonista com a pereira simbólica é ameaçado pela presença de um gato cinzento que se arrasta pelo gramado seguido de um gato preto que parecia ser a sua sombra. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

> Os vocábulos "sombra" e "fumo" atestam a transformação do cenário que, na concepção da sombra, representa as coisas fugidias irreais e mutantes, chegando a ser considerada, por alguns povos, "a segunda natureza dos seres e das coisas que está ligada à morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT 2006, p. 842).

A morte a que se referem Chevalier e Gheerbrant também é simbólica, pois, no conto, a passagem dos gatos anuncia que a ingenuidade e a felicidade de Bertha estariam perto do fim. Tanto é assim que, quando Bertha sobe para se vestir, seu estado de espírito já não é mais de contentamento, pois ela se encontra cansada apesar de ser primavera, a estação que se refere à nova vida que surge da natureza. O espaço externo já não reflete mais o seu íntimo:

> Sim, era a primavera. Agora, ela sentia-se tão cansada que mal poderia subir a escada, para vestir-se. Um vestido branco, um fio de contas de jade, sapatos verdes e meias. Era coincidência. Ela havia decidido esse arranjo horas antes de ter estado à janela da sala (MANSFIELD, 1987, p. 97) [146].

[146] No original: "Yes, it was the spring. Now she was so tired she could not drag herself upstairs to dress. A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing-room window" (MANSFIELD, 1987, p. 97).

Percebe-se, neste trecho, que o espírito de Bertha se modifica, e não há mais relação entre as suas emoções e o espaço no qual ela estava. Ao trocar de roupa, porém seu ânimo se renova e ela entra em tamanha comunhão com o cenário que parece ser uma extensão do arranjo de mesa. Essa ideia a coloca não mais na condição de sujeito e a devolve à condição de objeto, pois era assim que a sociedade esperava que ela agisse naquele jantar.

Outro momento simbólico do qual a pereira faz parte se dá no momento em que o narrador insinua a necessidade que Bertha tinha de se sentir compreendida e amada por alguém. Essa imagem sublime emerge quando Bertha e Pearl se distanciam dos demais e ficam paradas a observar a pereira. Após o final da observação e de todo o episódio revelador presente no inter-dito do discurso, sugerindo o despertar, sobretudo em Bertha, de uma provável atração sexual por Pearl, Bertha chega a se perguntar se isso aconteceu mesmo ou se ela apenas sonhou.

> E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor.
> Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada.
> Para sempre – ou por um segundo? E Miss Fulton murmurara mesmo "Sim, exatamente isso" ou Bertha havia sonhado? (MANSFIELD, 1987, p. 102)[147].

Nesse sentido, pode-se dizer que, para Mansfield, esses devaneios identificam-se com o que Gaston Bachelard (1974) chama de "concha", porque caracteriza um momento de tranquilidade, de segurança e de paz, num instante de comunhão entre as duas mulheres, sugerindo, de maneira sutil, que ambas, embora sejam esposa e amante de Harry, se igualam na condição solitária que ocupam. Este não é só um momento de paz, pois marca também o erotismo e a sensualidade a que a pereira em flor remete. Tais sentimentos são aflorados nas duas personagens numa tentativa de devolver, sobretudo para Bertha, a capacidade de ter os desejos sexuais próprios de qualquer mulher, pois ela já não sentia mais a chama do amor entre ela e Harry.

O episódio seguinte não apenas marca o clímax do conto como também introduz novamente Bertha na realidade social e familiar, revelando-lhe a verdade da traição de Harry com Pearl. No entanto, é interessante como Bertha reage ao impacto da epifania, pois ela se

[147] No original: "And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed–almost to touch the rim of the round, silver moon. […]
For ever–for a moment? And did Miss Fulton murmur: "Yes. Just that." Or did Bertha dream it? " (MANSFIELD, 1987, p. 102).

volta para a pereira e o fato de a árvore permanecer bonita faz com que, ao olhá-la novamente, Bertha constate a diferença entre o seu momento anterior de contemplação, em que não sabia da traição, e o seu momento atual, em que a descobriu. O conto termina com o conflito interno da protagonista intensificado e ainda por resolver, o que torna o desfecho ainda mais angustiante, posto que, mesmo escolhendo permanecer imóvel diante da situação revelada, Bertha não será mais igual: ela agora tem plena consciência de que a felicidade que ela julgava ter nunca existira.

Feitas as considerações sobre o espaço, passemos agora para a linguagem de Mansfield. Nesse conto, a linguagem tende ao poético, não só pela valorização da subjetividade da protagonista (por meio de recursos como o monólogo interior, o fluxo de consciência e a epifania, já apontados acima), como pelo uso de uma linguagem simbólica e figurativa. Outros recursos referentes à escrita também colaboram para a constituição da linguagem e, também, para a dramaticidade, como, por exemplo, a focalização, o discurso indireto e as descrições. A respeito desse aspecto, Gonçalves (2012, p.192) afirma que se trata de "uma linguagem dotada de um estilo marcado pela clareza e pelo drible inteligente na apresentação do surpreendente da serena ironia".

A ironia maior, no conto, é aquela que gira em torno de Pearl, Harry e Bertha, decorrendo da descoberta de que aquela que Bertha considerava como sendo sua amiga e que despertava a antipatia do seu marido era, na verdade, amante dele. Além disso, Pearl, dadas as insinuações do texto, acaba por ocupar o lugar de um amor reprimido de Bertha. A ironia, nesse sentido, perpassa toda a narrativa e colabora para a dramaticidade da descoberta, uma vez que no início da narrativa Bertha acredita que tem todos os motivos para ser feliz: é jovem, tem uma filha, tem certa estabilidade financeira e parece ter amor do marido. No final do conto, a perspectiva que Bertha tinha da sua própria vida se desfaz e, ao ouvir o marido sussurrar que adorava a amante, Bertha se vê em um dilema a respeito de como agir diante de tal fato.

Nessa história também é perceptível a utilização de um traço de sátira que tem como alvo mais evidente as vestimentas das personagens da classe média, pois o casaco da senhora Knight era alaranjado e tinha vários macacos pretos em volta de sua barra, dando ao seu traje um tom humorístico a ponto de as pessoas não conseguirem desviarem os olhos dela quando ela estava no trem. Um outro exemplo de humor ocorre no momento em que Bertha, ao recepcionar Eddie, percebe que o convidado usava um imenso cachecol branco combinando com suas meias também brancas. A protagonista não consegue controlar-se e chega a exclamar: "- Que horror". No entanto, Eddie não percebe que essa exclamação de Bertha se refere à sua combinação de cachecol e meias brancas, e pensa que a exclamação dela se devia ao fato de ele

ter pego um táxi cujo motorista aumentava ainda mais a velocidade à medida Eddie pedia que ele parasse.

Esses dois exemplos servem para ilustrar a maneira irônica com a qual Mansfield se refere ao comportamento excêntrico da classe média-alta londrina que busca chamar a atenção para si. Nesse sentido, há também um alerta à falta de entendimento manifesta no "diálogo" entre Bertha e Eddie, no qual cada um está tão preocupado consigo e com a sua aparência que não consegue entender a que o outro se refere quando fala. Por isso, os diálogos são triviais e superficiais.

Outro aspecto importante da linguagem é a relação que Kathleen Kirby (1996) defende ao reconhecer haver entre o espaço e a linguagem, na medida em que ambos possuem fronteiras flexíveis que sofrem alterações a partir de determinados contextos socioculturais:

> O espaço é uma entidade escorregadia que filtra através das telas entre categorias como psíquicas, sociais e físicas. É um material objetivo e uma forma para inserir o subjetivo. Ele flui através das paredes entre o domínio supostamente "interna" e o mundo que imaginamos ser linguagem "externa" (KIRBY, 1996, p. VIII)[148].

Exemplos de uso da linguagem atrelada aos diferentes contextos socioculturais podem ser percebidos em diferentes momentos da narrativa, pois, quando as palavras de Bertha se dirigem à babá, por exemplo, mesmo com toda a relutância desta, Bertha consegue afirmar sua vontade através da fala, ao dizer que ela não queria que sua filha não estivesse em seus braços. Tal manifestação de descontentamento marca a posição superior de Bertha em relação à babá, uma vez que, como dona da casa, aquele era o seu espaço de domínio. Já em outro momento, quando conversa com o marido ao telefone, Bertha sente que, apesar de sua vontade em manter o diálogo, ela não sabia o que dizer a Harry, pois as palavras lhe faltavam. Essa lacuna no diálogo, sugere que para Bertha a casa era o espaço da inclusão. Por isso, dentro desse espaço sua linguagem e pensamento fluem. Ao passo que o exterior, no qual estava o marido, era seu espaço de exclusão, no qual ela deve controlar seus atos e falas.

Outra observação a respeito da linguagem neste conto é que ela tende à prosa-poética, no sentido de que Katherine Mansfield vale-se de um gênero próprio da prosa, ou seja, o conto, para inserir nele uma escrita poética, caracterizada pela presença de elementos tais como: símbolos, ritmo, jogos de linguagem e busca da impressão total do ambiente por meio da escolha cuidadosa das palavras, levando em consideração seus sons, extensões, sentidos, bem

[148] No original: "Space is a slippery entity that filters through the screens between such categories as the psychic, the social, and the physical. It is an objective material and a form for inserting the subjective. It flows across the walls between the domain supposedly "inside" and the world we imagine to be "outside" language" (KIRBY, 1996, p. VIII).

como, por fim, a expressividade da pontuação. Sobre esse tipo de linguagem, Massaud Moisés escreve:

> A poesia identifica-se por ser a expressão do "eu" por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do "não-eu", empregando o mesmo tipo de linguagem. [...] a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do "eu" e a do "não-eu". [...] o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa (MOISES, 1967, p. 26).

Outra consideração a respeito da linguagem mansfieldiana, decorrente de sua preferência pela prosa poética, é que ela tende ao abstrato, pois a poeticidade presente no texto conduz a momentos de grande intensidade nos quais a progressão narrativa, segundo Patrícia Alan (2011), não se mede por uma sequência de novas ações ou eventos, mas pelos novos significados que eventos já vividos e ações já realizadas assumem. É o que acontece neste conto, embora tudo pareça permanecer inalterado – e a pereira é um símbolo disso –, tudo muda porque a consciência de Bertha sobre a sua realidade se modifica. O que, antes, parecia leve, alegre, sublime e feliz tinge-se de ironia e tensão dramática.

A escolha das palavras é um recurso importante não apenas na constituição da prosapoética, mas também na figurativização da linguagem, uma vez que as palavras escolhidas propiciam novos sentidos à interpretação do conto de um modo geral. Um exemplo disso, é a escolha da palavra que dá título ao conto, uma vez que *Bliss*, não se limita apenas ao conceito de felicidade, mas extrapola dele para algo muito mais intenso, que seria o êxtase, ou felicidade absoluta. O mesmo acontece com a escolha do sobrenome da protagonista, pois *Young* significa jovem, mas tal palavra antecipa o conflito de Bertha entre querer agir como a jovem que se considerava, mas ter de agir como uma senhora com responsabilidades sociais e matrimoniais.

A presença dos símbolos bem como suas significações é outro aspecto da prosa poética que, juntamente com a metáfora, a ironia e a sátira (vistas anteriormente) tornam a linguagem figurativa. Com relação à simbologia, é importante ressaltar nesse texto a pereira e o espelho, que também são metáforas.

A pereira é o símbolo mais significativo do conto, tanto que aparece em vários momentos ao longo do texto. Nesse sentido, pode-se reconhecer que, na primeira menção à pereira, Bertha se identifica com ela porque, entre as duas se constitui um laço marcado pela fertilidade e pelo aspecto radiante. Nesse sentido, o fato de a árvore não apresentar nenhuma flor em botão e nenhuma pétala murcha constrói uma relação com a protagonista que se apresenta inicialmente em seu esplendor e plenitude.

Na segunda referência, a pereira, enquanto elemento do processo epifânico, ganha dimensões extraordinárias, pois alonga-se até parecer tocar as bordas da Lua, tremendo no ar brilhante. A imagem faz com que a árvore ganhe conotações fálicas. A claridade da pereira, que em certa altura se parece com a claridade de uma vela, marca o momento de interação entre Bertha e Pearl, olhando para aquela imagem clara e sugestiva de um símbolo fálico. Além de insinuar o despertar do interesse de Bertha por Pearl, a imagem também indicia, metonimicamente, o compartilhamento do mesmo homem pelas duas mulheres.

Esse episódio tem uma simbologia complexa, articulando possibilidades distintas e até mesmo opostas. Se interpretada como um símbolo fálico, a pereira faz das duas mulheres, simultaneamente, semelhantes e rivais, e o triângulo formado por Bertha, Perl e a árvore remete ao triângulo amoroso Bertha - Harry – Pearl. Se, porém, interpretada como um símbolo feminino (árvore esplêndida sob a luz da Lua), a pereira faz das duas mulheres duas semelhantes unidas por um laço de identificação e erotismo, podendo sugerir a presença de um aspecto homoafetivo ou homoerótico entre elas.

Nesse conto é possível reconhecer alguns dos fundamentos teóricos que Mansfield mobiliza para a escrita de seus contos, tais como: o uso de símbolos (a pereira, no caso do presente conto, e flores em outros textos), a utilização de uma linguagem visualista decorrente da construção de imagens (o arranjo de frutas em “Bliss”). O uso da linguagem imagética favorece a sugestão e também colabora com a maneira como a atmosfera vai se formando com o auxílio, também, da descrição poética. Desse modo, o estado de espírito da personagem e a atmosfera se identificam, constituindo-se, então, o caráter intimista do texto. Além disso, o uso arquitetado de diálogos e monólogos possibilitam a percepção de que a fala é sempre limitada para constituir uma imagem plena de si para o outro, cabendo, portanto, somente nos discursos socialmente aceitos, marcados pelo jogo social. O monólogo interior, por usa vez, possibilita uma maior liberdade de pensamento e reflexão ao personagem, pondo à mostra seus estados íntimos e revelando a complexidade de sua psicologia.

O conto ainda evidencia o amadurecimento e a intensificação de algumas características fundamentais do fazer literário mansfieldiano, tais como: o lirismo decorrente do uso do discurso indireto-livre e das descrições poéticas. O uso desta técnica narrativa permite que a subjetividade da personagem se misture com a voz do narrador, garantindo a sondagem do interior da protagonista. Já a descrição poética é fruto do uso da linguagem visualista, por meio da qual determinados símbolos contribuem para a constituição da atmosfera representativa do estado interior das personagens. A plurissignificação dos símbolos também favorece o aspecto poético e, neste conto, seu uso é mais enfático do que nos escritos iniciais de Mansfield. O

mesmo acontece com as figuras de linguagem que, além de possibilitarem uma significação indireta das palavras, também dão ao texto mais vivacidade e beleza.

Neste conto, no entanto, a matriz contística de Poe quase desaparece, restando apenas a escolha do símbolo que, no conto, aparece como possibilidade de relação com a teoria de Poe, a exemplo da presença dos gatos cinza e preto e do sentimento da protagonista enquanto os observa. Esta gradação de cores dos gatos é sugestiva, na medida em que antecipa a mudança na vida e no estado de espírito de Berta após descobrir a traição de Harry.

Em relação ao desfecho, Mansfield se aproxima de Tchekhov por valer-se de um desfecho inconcluso, no qual o conflito se estende para além do fim do relato, sem que lhe seja apresentado uma solução. Na tentativa de intensificar o conflito, a escritora opta por entrelaçar diálogos e monólogos. A função dos primeiros é revelar apenas aquilo que é socialmente aceito, deixando as inquietações apenas para o monólogo interior da personagem. Tal alternância afeta o desenvolvimento da narrativa, pois suspende a sequência lógica das ações externas, além de reduzi-las. Essa suspensão também é responsável por subverter a noção espacio-temporal. Todavia, nos parece que, nesse conto, ela se configura de modo sutil, evidenciando-se, sobretudo no momento epifânico vivenciado por Bertha junto com Pearl diante da pereira. Nesse momento, o tempo cronológico é substituído pelo tempo da duração e, depois deste episódio, Bertha se questiona a respeito do tempo em que permanecera junto com Pearl admirando a pereira

O tratamento dao ao espaço também é um elemento de convergência entre Mansfield e o contista russo, já que ele não possui apenas a função estática de um cenário no qual as personagens se deslocam, mas favorece a construção de atmosferas condizentes como o estado de espírito das personagens e dos conflitos pelos quais elas passam. Por isso, o início do texto apresenta Bertha em um espaço aberto, provavelmente na rua, onde a protagonista se sente liberta. Nesse sentido, ao entrar em casa, não há uma identificação entre a escuridão da casa e o seu brilho interior. Após organizar o arranjo de mesa e vestir-se de acordo com ele, Bertha, contudo, sente-se integrada aos elementos que compõem o espaço, integrando-se com a atmosfera harmônica que domina o conto neste momento.

Mansfield também compartilha com Tchekhov a concepção da crise como elemento essencial ao desenvolvimento da história. Por isso, ela se faz presente desde o início da mesma, revelando-se pela presença de um êxtase diante do qual a protagonista não sabe como se comportar, pois sente o desejo de correr e saltar, mas, ao mesmo tempo, reconhece que este tipo de comportamento não seria condizente com o que a sociedade considerava apropriado para a sua idade e para a sua condição de mulher casada e mãe.

A originalidade e a veracidade dos postulados do contista-crítico russo são assimiladas por Mansfield tanto no enfoque dado a personagem feminina quanto na exploração temática da felicidade aparente que leva a protagonista a um crescimento dramático diante de algo que, inicialmente, a tranquilizava. O uso de uma focalização mais voltada para o interior das personagens e as descrições poéticas juntamente com os monólogos interiores favorecem a instauração do lirismo na narrativa, fazendo com que Mansfield seja original pela preferência por uma linguagem simbólica e mais voltada para o interior das personagens e para o registro das suas percepções dos fatos. A veracidade advém do desmascaramento das personagens revelando-as em sua essência, pois, de acordo comm a escritora, só quando toca na essência o escritor tem acesso a verdade.

4.3 Análise do conto "The Garden Party"

The Garden Party foi publicado em vinte e três de fevereiro de 1922 e é a obra mais aclamada de Katherine Mansfield, além de ser a última que a escritora publicou em vida. Esse livro é composto por quinze contos, a maioria escritos entre 1920 e 1921, quando Mansfield estava gravemente doente com tuberculose. Muitos dos eventos narrados, das personagens e do espaço são, em parte, autobiográficos, particularmente aqueles estabelecidos na Nova Zelândia, país de origem da escritora[149]. Em relação aos contos da primeira coletânea *In a German Pension*, os contos que compõem *The Garden Party* revelam uma alteração no tom dessa obra, uma vez que eles são permeados por uma busca da verdade que se encontra abaixo das aparências e da visão superficial, abordando uma grande variedade de temas que variam de relacionamentos familiares, vida e morte, amor até a maioridade através de reflexões e monólogos silenciosos. Além dessa temática, há ainda contos que tocam no âmbito das diferenças sociais como "The doll's house" e "The Garden Party". Sobre esse aspecto Edith Lagrazana (2014, s/p – tradução nossa) comenta:

> O foco é claramente sobre os respectivos protagonistas e sobre como eles percebem a sua existência dentro do quadro limitante de sua própria classe. Se houver felicidade, é apenas a aparência brilhante mantida para o público, mas sob a superfície há sofrimento e / ou tédio[150].

A maestria de Mansfield neste livro deve-se à sua capacidade de escrever histórias plenas de vivacidade e emoção nas quais a personagem se desenvolve e se revela em um curto período de tempo e em um espaço limitado, dado que, como vimos anteriormente, as noções de

[149]"The Garden Party" se passa na casa de inverno de Mansfield, na estrada de Tinakori, e explora uma morte que aconteceu na vizinha Saunders Road, no dia em que a família fez uma festa de jardim.

[150] No original: "The focus is clearly on the respective protagonists and on how they perceive their existence within the limiting framework of their own class. If there is happiness, it's only the shining appearance kept up for the public, but under the surface there are suffering and/or boredom" (LAGRAZANA, 2014, s/p).

tempo e espaço são relativizadas em seus contos e o que se explora é o encontro da personagem com sua essência por meio do instante privilegiado ou epifânico.

Dos quinze contos que compõem a coletânea, cinco se referem à Nova Zelândia. A respeito dessa relação que a literatura estabelece com a memória, Mansfield comenta:

> É só nesses anos que eu realmente consegui trabalhar e sempre os meus pensamentos e meus sentimentos voltam para a Nova Zelândia, redescobrindo, encontrando beleza nela, voltando a viver [...] e há algo, desintegrado, falso agitando-se naquela vida literária. Eu acho que a única maneira de viver como escritor é recorrer à verdadeira vida familiar para encontrar o tesouro (MANSFIELD, 2008, p. 106 - tradução nossa)[151].

Diante da necessidade de retratar a sua origem por meio da sua escrita, Mansfield reconhece que esse retorno, apesar de necessário e belo, é um tanto quanto falso. Por mais rica que seja a obra literária ela nunca conseguirá transmitir ao leitor as sensações e sentimentos experimentados durante a vivência, que fica incompleta na passagem para a escrita devido aos limites da palavra. Além disso, a escritora também reconhece que a literatura possibilita um falseamento das relações interpessoais na medida em que, por meio dela, se pode criar uma família harmoniosa sem que ela o seja de fato.

Outro tema que Mansfield trabalha neste livro é a memória, por acreditar que é difícil fugir dos lugares: “Por mais cuidado que tenha, eles te seguram, você deixa pequenos pedaços seus vibrando nas cercas” (MANSFIELD, 2008, p. 121 – tradução nossa)[152]. Por meio dessa citação, percebe-se a consciência de que o lugar não é apenas caracterizado como um espaço físico, mas sim como um sentimento que nos acompanha e que, por meio das lembranças, permanece em nós onde quer que estejamos. A fragmentação do sujeito também é uma decorrência de tantos pedaços de vivências interiorizados pela memória. Por isso, as personagens desses contos memorialistas estão sempre tentando se adaptar às convenções comportamentais que lhes parecem socialmente mais adequadas.

Apesar de esta ter sido a sua última obra publicada em vida, a escritora demonstra felicidade e confessa que “é uma alegria escrever histórias, mas nada como a alegria de saber que não se escreveu em vão” (MANSFIELD, 2008, p. 164 – tradução nossa)[153]. É perceptível o contentamento de Mansfield em trabalhar como escritora. Sua maior alegria é conseguir fazer

---

[151] No original: “It's only in those years that I really got to work and my thoughts and feelings always go back to New Zealand, rediscovering, finding beauty in her, coming back to life ... and there is something, disintegrating, false stirring in that literary life. I think the only way to live as a writer is to turn to the true family life to find the treasure” (MANSFIELD, 2008, p.106).

[152] No original: “As careful as they may be, they hold you, you leave their small pieces vibrating in the fences" (MANSFIELD, 2008, p.121).

[153] No original: "It is a joy to write stories, but nothing like the joy of knowing that it was not written in vain" (MANSFIELD, 2008, p. 164).

com que sua obra seja um meio de expressão e que ela consiga atingir o entendimento do leitor, uma vez que o escritor só existe em função da apreciação e da leitura de sua obra por parte do leitor.

Uma preocupação constante da escritora, perceptível nesse livro, é sobre a relação angustiante entre o grande número de narrativas que ainda havia para serem escritas e o pouco tempo de vida que lhe restava: "Além disso, há tanto trabalho a fazer" (MANSFIELD, 2008, p. 209 – tradução nossa)[154]. Há, nesse momento, há um grande sentimento de urgência para viver mais plenamente e produzir mais textos, pois Mansfield trabalha contra o tempo.

Em relação à extensão de seus contos, este é um livro singular por possuir duas histórias que se aproximam mais da novela do que do conto. Tanto "Na Baía" quanto "Prelúdio", por serem extensos, são divididos em capítulos e fazem parte de um anseio da escritora em escrever em outro gênero que não o conto, devido à sua necessidade de experimentação literária.

Feitas essas considerações a respeito da manifestação de Mansfield, por meio de suas cartas, durante o período em que escreveu as histórias que compõem este livro, é importante ressaltar que este período não foi somente de produção intensa para a escritora, mas foi também o momento em que a crítica reconheceu o valor de sua obra.

Sobre esses contos, Cherry A. Hankin (s/d, p.12 – tradução e colchetes nossos)[155] escreveu "Eles têm uma certa qualidade inefável, em parte porque, à medida que sua força [de Mansfield] na vida se enfraquecia, a intensidade de sua visão artística aumentava". Os comentários recebidos por este livro são bastante críticos e nem sempre positivos, como é o caso da crítica feita pelo *The English Review* que afirmou: "O livro é cruel, sem paixão e cínico"[156]. E embora houvessem críticos que valorizassem a dicção e a habilidade estilística da autora, eles também tiveram reservas em relação à suposta superficialidade dos temas incluídos nessa coletânea.

O conto escolhido para a análise da escrita de Mansfield em seu momento derradeiro, intitula-se "The Garden Party", e é significativo, porque pertence ao seu terceiro livro e possibilita a percepção da manutenção de alguns pressupostos literários adotados pela escritora desde *In the German Pension*: o narrador onisciente, a presença de monólogo interior e do discurso indireto-livre, o lirismo proveniente sobretudo das descrições poéticas, o uso de figuras de linguagem e o uso do símbolo como elemento auxiliar na construção dos sentidos.

---

[154] No original: "In addition, there is so much work to do" (MANSFIELD, 2008, p. 209).
[155] No original: "They have a certain ineffable quality about them, in part because, as their strength in life weakened, the intensity of their artistic vision increased" (HANKI, s/d, p. 12).
[156] No original: "The book is cruel, without passion and cynical".

Esse texto recupera ainda algumas características da contista presentes em sua obra inaugural e mais bem desenvolvidas em sua obra subsequente, como, por exemplo, o fluxo de consciência e a epifania. Nesse sentido, esse conto não apenas demonstra um amadurecimento de Mansfield, mas também sintetiza a aplicação dos procedimentos estéticos literários por ela adotados. Nota-se, com base na estrutura do texto, a aproximação de elementos do conto tradicional pela presença do narrador, da sucessão linear de eventos, dos diálogos com elementos próprios do conto moderno como a redução da ação em virtude de uma abordagem psicológica da personagem por meio do monólogo interior, a oscilação espaço-temporal em virtude do fluxo de consciência e da epifania, além da introdução de elementos poéticos na prosa.

Este conto narra um episódio na vida da família de Laura, a protagonista, ou seja, a festa no jardim que ocorria todo ano. Aparentemente este é um acontecimento comum, sem nenhuma característica extraordinária.

O ponto de vista assumido pelo narrador ao longo de toda a narrativa é relevante para a construção do sentido da mesma, pois desde o início é possível perceber-se uma dúvida a respeito de qual seria a personagem focalizada. Tal fato é perceptível desde o início da narrativa, quando há apenas a descrição lírica de como o dia para a realização da festa estava perfeito seguida de um diálogo a respeito de quem assumiria a responsabilidade pela organização do evento. Durante este diálogo, o narrador, aproxima o leitor das personagens e, gradualmente, nos faz perceber que todos eles fazem parte da família Sheridan. Neste primeiro momento, então, há um narrador onisciente em terceira pessoa que se distância das personagens para narrar tal episódio. "E no fim, o tempo estava ideal. Se tivessem encomendado, não sairia um dia mais perfeito do que aquele para uma festa ao ar livre" (MANSFIELD, 1987, p. 245 - tradução nossa)[157].

A descrição que dá início à narrativa introduz o postulado teórico mansfieldiano da vivacidade e coloração ao texto, marcado pela descrição do espaço como *locus* totalmente harmonioso, tranquilo e, de certo modo, sacralizado – o narrador descreve a posição dos arbustos que se inclinavam como se tivessem sido visitados por arcanjos. Esse parágrafo inicial introduz no conto a descrição poética característica da escrita de Mansfield, além de beirar o insólito porque em apenas uma noite centenas de rosas haviam crescido:

> Quanto às rosas, tinha-se a inevitável sensação de que elas entendiam que são as únicas flores que impressionam as pessoas numa festa ao ar livre; as únicas flores que todos têm certeza de conhecer. Centenas, sim, literalmente centenas

[157] No original: "And after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they had ordered it" (MANSFIELD, 1987, p. 245).

> tinham aparecido numa única noite; os arbustos verdes se inclinavam como se tivessem sido visitados por arcanjos (MANSFIELD, 1987, p. 245 - tradução nossa)[158].

Outro aspecto relevante presente no início desse conto é o lirismo decorrente do uso de figuras de linguagem, tais como a personificação, uma vez que o narrador afirma que as rosas possuíam entendimento, e a hipérbole, em virtude do grande número de rosas que apareceram. Há, ainda, a presença da antítese, na medida em que as rosas escuras contrastam com a claridade das margaridas, indiciando, de certa maneira a passagem da inocência de Laura para a sua maturidade.

A presença de uma névoa dourada neste cenário também é significativa, já que sugere a existência de algo que, mesmo encoberto, resplandecia. Neste sentido, ainda que se valesse de uma descrição tão detalhada, Mansfield, articula as palavras de modo que elas desempenhem no texto a função de fornecer indícios ao leitor de que, apesar da aparente harmonia, existe algo a ser revelado, ou seja, na medida em que uma história é contada, outra se insinua a partir das pistas que a primeira fornece ao leitor.

O parágrafo inicial é marcado pela conjunção aditiva *and*, dando a ideia de continuidade de algo que precede o momento em que a narrativa se inicia. Entretanto, não há na narrativa nenhuma palavra que preceda tal conjunção. Desse modo, esta é considerada uma narrativa *in media res*, já que seu início não é correspondente ao início de todos os preparativos. Além disso, essa conjunção também confere um tom coloquial ao parágrafo, decorrente do fato de projetar uma inserção do leitor no texto, já que se tem a impressão de que o narrador e o leitor compartilham, de acordo com Rabelo (2016, p. 30) "das mesmas expectativas das personagens diretamente envolvidas com a realização da festa".

Após esse parágrafo descritivo, no qual atmosfera tende ao contentamento em virtude da festa, o narrador se aproxima das personagens e introduz repentinamente o diálogo entre elas, sem, no entanto, esclarecer qual era o seu parentesco. Inicialmente, apenas se sabe que é um diálogo entre mãe e filha. Porém não se sabe o nome desta filha e nem a relação delas com as demais personagens presentes no pensamento da mãe, a saber: Meg e Jose.

> Ainda não haviam terminado o desjejum quando chegaram os homens para montar a marquise.
> – Mãe, onde você quer que ponham a marquise?

[158] No original: "As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden-parties; the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night; the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels (MANSFIELD, 1987, p. 245).

> – Minha querida, não adianta me perguntar. Este ano, estou decidida a deixar tudo a cargo de vocês, meninas. Esqueçam que sou a sua mãe. Tratem-me como uma convidada de honra.
> Mas Meg não tinha como ir supervisionar os homens. Tinha lavado o cabelo antes do desjejum, e estava sentada tomando café com um turbante verde, um cacho escuro molhado se imprimindo em cada face. Jose, a borboleta, sempre descia com uma combinação de seda e um penhoar por cima.
> – Vai ter de ser você, Laura; você é a artística (MANSFIELD, 1987, p.245-246 - tradução nossa)[159].

A fala da mãe, responsabilizando Laura pelos preparativos, promove um distanciamento subsequente do narrador que, então, passará a acompanhar Laura e os trabalhadores responsáveis pela colocação da marquise no jardim. A partir desse momento, o foco narrativo recairá sobre Laura e, por meio do discurso indireto-livre, seus pensamentos serão revelados ao leitor. Franz Karl Stanzel (1986, p. 170) considera esse procedimento como reflecxivização. Esta nomenclatura é usada para dar relevância a um atributo de um personagem em particular: a sua reflexão.

O encontro de Laura com os homens responsáveis pela colocação da marquise marca a a sua primeira tentativa de amadurecimento. Ela sente que não está adequada para falarcom eles:

> Agora Laura preferia não estar com a fatia de pão com manteiga, mas não havia lugar onde pôr e não podia jogar fora. Corou e tentou adotar um ar severo e mesmo um pouco míope ao se aproximar deles.
> – Bom dia – disse ela imitando a voz da mãe. Mas soou tão horrivelmente afetado que ela ficou com vergonha e gaguejou feito uma garotinha. – Oh... er... vocês vieram... é sobre a marquise (MANSFIELD, 1987, p. 246 - tradução nossa)[160].

A intromissão do narrador sugere a consciência que a protagonista tem em relação ao comportamento que é esperado dela e se constrange quando não consegue realizá-lo, tentando dissimular a suas ações e adotando um ar severo e míope ao se aproximar dos trabalhadores. A severidade assumida por Laura é uma espécie de máscara para que ela consiga o respeito dos homens, embora o fato de ela ainda estar com o pão nas mãos fragilizar toda a sua tentativa. A

---

[159] No original: “Where do you want the marquee put, mother?"
"My dear child, it's no use asking me. I'm determined to leave everything to you children this year. Forget I am your mother. Treat me as an honoured guest."
But Meg could not possibly go and supervise the men. She had washed her hair before breakfast, and she sat drinking her coffee in a green turban, with a dark wet curl stamped on each cheek. Jose, the butterfly, always came down in a silk petticoat and a kimono jacket.
"You'll have to go, Laura; you're the artistic one” (MANSFIELD, 1987, p.245-246)

[160] No original: “Laura wished now that she had not got the bread-and-butter, but there was nowhere to put it, and she couldn't possibly throw it away. She blushed and tried to look severe and even a little bit short-sighted as she came up to them.
"Good morning," she said, copying her mother's voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and stammered like a little girl, "Oh--er--have you come--is it about the marquee”? (MANSFIELD, 1987, p. 246)

questão do olhar míope também é significativa, na medida em que sugere a necessidade de aproximação para um melhor conhecimento tanto da situação quanto dos homens, cuja aparência impressionava a protagonista.

Enquanto os demais trabalhadores vão colocar a marquise no lugar escolhido por eles, Laura vivencia uma experiência de identificação com a sensibilidade do trabalhador que havia ficado, ao observar um gesto no qual ele se inclina para tocar numa alfazema para sentir o seu cheiro. Diante dessa atitude do homem, Laura se surpreende ao reconhecer o gesto mínimo do trabalhador como digno de admiração. Este episódio demonstra a atenção da escrita de Manfield aos pequenos detalhes.

> Só o alto ficou. Ele se inclinou, deu uma beliscada num broto de alfazema, levou o polegar e o indicador ao nariz e aspirou o cheiro. Quando viu aquele gesto, Laura esqueceu totalmente os loureiros nativos na sua surpresa ao vê-lo se interessar por coisas assim – se interessar pelo cheiro da alfazema. Quantos homens que ela conhecia teriam feito uma coisa assim? Oh, que trabalhadores extraordinariamente gentis eram aqueles, pensou ela. Por que não podia ser amiga de trabalhadores em vez dos meninos bobos com quem ela dançava e que vinham jantar aos domingos? Iria se dar muito melhor com homens assim (MANSFIELD, 1987, p. 247 – tradução nossa)[161].

Este fato não apenas estabelece uma identificação de Laura com aquele trabalhador, do qual desejava ser amiga e perante o qual se sente à vontade para poder ser ela mesma, mas também revela um traço característico da escrita de Mansfield, que é a construção de imagens propiciadoras de sentido sem que seja necessário o uso da fala. Além disso, há o apego ao detalhe como elemento desencadeador de um novo significado. Assim, a alfazema é um elemento que, neste contexto, insere Laura em um monólogo no qual ela avalia a superficialidade de suas relações com os meninos que a visitavam no domingo.

Um toque de telefone e a solicitação para que ela o atenda, porém, a retiram desse contato integrado à simplicidade da vida e a introduzem em sua realidade marcada pelas convenções e diferenças sociais e pelos jogos de aparências. O percurso percorrido por Laura demonstra quão distante ela estava de seu convívio social:

> É toda a culpa, concluiu ela enquanto o sujeito alto desenhava algo no verso de um envelope, algo que devia ser amarrado ou ficar pendurado, dessas absurdas distinções de classe. Bom, da sua parte, ela não sentia essas coisas. *Nem um pouco, nem um pingo*... E aí veio o tum-tum dos batedores de madeira. Alguém assobiou, alguém chamou: "Você está aí, meu chapa? " "Meu chapa! " A camaradagem disso, a…, a… Só para mostrar como era feliz,

[161] No original: "Only the tall fellow was left. He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that--caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these (MANSFIELD, 1987, p. 247).

> só para provar ao sujeito alto como estava à vontade e desprezava convenções idiotas, Laura deu uma grande mordida no pão com manteiga enquanto olhava o desenhozinho.
> Sentia-se igual a uma trabalhadora.
> – Laura, Laura, onde você está? Telefone, Laura! – gritou alguém da casa.
> – Já vou! (MANSFIELD, 1987, p. 247-248 – tradução nossa)[162].

Depois de atender o telefone, Laura novamente entra em um monólogo interior e, enquanto contempla a movimentação do piano, pensa no ar e compara seu movimento à brincadeira de pega-pega, já que o ar entra pela janela e sai pela porta. Essa comparação demonstra a infantilidade de Laura, que também se distrai com duas manchinhas minúsculas de sol que entravam no interior da casa, atestando, que por menor que fosse, a luz do conhecimento estava ali.

Novamente, a interiorização e reflexão de Laura são interrompidas pelo barulho da campainha que, juntamente com o telefone, são meios para a retirada de Laura do contato com a sua essência, projetando-a novamente para a sua realidade. Isto se dá pela chegada da floricultura que trazia uma grande quantidade de lírios, que são descritos pelos adjetivos "grandes", "radiantes", "assustadoramente vivos" e "brilhantes", na tentativa de conciliar as flores e a atmosfera de alegria e contentamento que havia naquele lugar em virtude da festa. Essa relação entre o objeto e a atmosfera do lugar é um procedimento que Mansfield adota para conferir harmonia ao texto, mas também para intensificar a interação do personagem com a atmosfera do espaço que o circunda:

> Era, de fato. Ali, logo passando a porta, estava uma caixa rasa e larga cheia de vasos com cana-da-índia cor de rosa. Nenhum outro tipo. Só elas – canas-da-índia, com grandes flores cor-de-rosa, bem abertas, radiantes, quase assustadoramente vivas nos caules vermelhos brilhantes.
> – O-oh, Sadie! – disse Laura, e o som parecia um leve gemido. Ela se agachou como se quisesse se aquecer àquele fulgor das flores; sentiu-as nos dedos, nos lábios, crescendo no peito (MANSFIELD, 1987, p. 249 – tradução nossa)[163].

---

[162] No original: "It's all the fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom...And now there came the chock-chock of wooden hammers.
Some one whistled, some one sang out, "Are you right there, matey?" "Matey!" The friendliness of it, the--the-- Just to prove how happy she was, just to show the tall fellow how at home she felt, and how she despised stupid conventions, Laura took a big bite of her bread-and- butter as she stared at the little drawing. She felt just like a work- girl.
"Laura, Laura, where are you? Telephone, Laura!" a voice cried from the house" (MANSFIELD, 1987, p. 247-248).

[163] No original: "It was, indeed. There, just inside the door, stood a wide, shallow tray full of pots of pink lilies. No other kind. Nothing but lilies--canna lilies, big pink flowers, wide open, radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems.
"O-oh, Sadie!" said Laura, and the sound was like a little moan. She crouched down as if to warm herself at that blaze of lilies; she felt they were in her fingers, on her lips, growing in her breast" (MANSFIELD, 1987, p. 249).

O segundo parágrafo da citação inicia-se com uma exclamação de Laura, expressando sua admiração diante da beleza e da vivacidade das flores. A protagonista sente-se tão atraída por elas que deseja senti-las com os dedos, os lábios e, a sente ainda crescendo em seu peito. Temos, então, por meio de uma gradação crescente, a construção da relação entre a personagem e o elemento que é por ela visto, como se as flores tivessem sido por ela interiorizadas. Mansfield, assim como essa protagonista, também sente a necessidade de que suas obras sejam frutos de uma assimilação total daquilo que se narra a tal ponto que, por meio da literatura, se vivencie o milagre da transformação do sujeito na coisa narrada. A imagem da flor crescendo no peito de Laura também pode ser vista como uma antecipação do crescimento da personagem ao longo da narrativa.

Ao entrar em casa, a música que sua irmã decide ensaiar, cujo título é *This life is weary* (Esta vida está exaurida) torna-se significativa, pois antecipa a mudança de atmosfera pela qual a narrativa passará, sobretudo na perspectiva de Laura. Isso, especialmente quando ela descobre que o vizinho havia morrido no mesmo dia da festa. Apesar de sua tentativa de cancelar a festa, Laura fracassa. No entanto, no exato momento de seu fracasso, ela reconhece que era diferente de todos da sua família:

> Para a perplexidade de Laura, a sua mãe reagiu exatamente como Jose; foi mais duro de aguentar porque ela parecia estar se divertindo. Recusava-se a levar Laura a sério. [...]. Laura teve de concordar com isso, mas sentia que estava tudo errado. Sentou no sofá da mãe e apertou o babado da almofada.
> – Mãe, não é terrivelmente desalmado da nossa parte? – perguntou.
> – Querida! (MANSFIELD, 1987, p. 255 – tradução nossa)[164].

A interação entre as mulheres da família é interrompida com a chegada das bombinhas. Esses doces permitem uma modificação sutil no tempo, uma vez que, ao vê-lo sendo arrumados, Laura comenta que esses doces a transportavam para as festas de seu passado, ou seja, por meio da memória recuperada a partir dos quitutes, Laura, em seu presente, contempla o seu passado[165]:

> Não nos transportam de volta a todas as nossas festas? – disse Laura. – Imagino que sim – disse a pragmática Jose, que nunca gostava de ser transportada.
> – Parecem maravilhosamente leves e fofinhas, de fato.
> – Peguem uma para cada, minhas queridas – disse a cuca com a sua voz confortante.
> – Vossa mãe não vai saber.

[164] No original: “To Laura's astonishment her mother behaved just like Jose; it was harder to bear because she seemed amused. She refused to take Laura seriously. [...]. Laura had to say "yes" to that, but she felt it was all wrong. She sat down on her mother's sofa and pinched the cushion frill” (MANSFIELD, 1987, p.255).

[165] Essa estratégia temporal de conseguir recuperar o passado por meio da rememoração é, também, muito utilizada por Mansfield em *In a German Pension*.

> Oh, impossível. Belas bombinhas de creme logo depois do desjejum. A simples ideia dava arrepios. Apesar disso, dois minutos depois Jose e Laura estavam lambendo os dedos com aquele olhar introspectivo e absorto que apenas um chantilly pode provocar.
> – Vamos para o jardim, saindo por trás – sugeriu Laura. – Quero ver como vão os homens com a marqise. São tão imensamente simpáticos (MANSFIELD, 1987, p. 252 – tradução nossa)[166].

Tal sensibilidade será reforçada quando a protagonista fica sabendo da morte de seu vizinho pobre e tenta convencer seus familiares a adiar a festa. Apesar de sua tentativa não surtir nenhum efeito e de a festa acontecer conforme havia sido planejado, é possível notar a percepção e a sensibilidade diferenciadas de Laura com o outro e seus problemas. Isso, por exemplo, não caracteriza sua mãe, que não demonstra nenhum sentimento de compaixão pela morte de seu vizinho, chegando a dizer:

> – Mas, minha querida menina, seja sensata. Foi por simples acaso que ficamos sabendo. Se alguém de lá tivesse morrido normalmente – e eu não entendo como continuam vivos naqueles buracos apertados – teríamos a nossa festa, não teríamos? (MANSFIELD, 1987, p. 255 - tradução nossa)[167].

A respeito desse olhar diferenciado que as personagens infantis mansfieldianas possuem, Janilce Pilditch (1996, p.26- tradução nossa)[168] comenta:

> Na verdade, as crianças de Katherine Mansfield geralmente são inocentes adoráveis e sensíveis, lutando lamentavelmente e em vão para ajustar-se a um mundo rude, construído por adultos para se adequarem. Em "The Garden Party", Laura é a única que percebe a falta de empatia no continuar com os preparativos para a festa depois que o operário fora morto.

A sensibilidade de Laura e sua percepção de que realmente ela era diferente dos demais membros de sua família começa no momento em que ela tenta sair do interior da casa para ver se os trabalhadores já haviam colocado a marquise no jardim. O impedimento de sua saída pela cozinheira e pelos demais funcionários parece indicar que algo havia acontecido. A reação de

---

[166] No original:
"Don't they carry one back to all one's parties?" said Laura.
"I suppose they do", said practical Jose, who never liked to be carried back.
"They look beautifully light and feathery, I must say."
"Have one each, my dears," said cook in her comfortable voice. "Yer ma won't know." Oh, impossible. Fancy cream puffs so soon after breakfast. The very idea made one shudder. All the same, two minutes later Jose and Laura were licking their fingers with that absorbed inward look that only comes from whipped cream.
“Let's go into the garden, out by the back way," suggested Laura. "I want to see how the men are ge tting on with the marquee. They're such awfully nice men." (MANSFIELD, 1987, p. 252).

[167] No original: “But, my dear child, use your common sense. It's only by accident we've heard of it. If some one had died there normally--and I can't understand how they keep alive in those poky little holes--we should still be having our party, shouldn't we?” (MANSFIELD, 1987, p. 255).

[168] No original: “Indeed Katherine Mansfield's children generally are lovely, sensitive innocents, striving pitifully and vainly to adjust themselves to a coarse world, constructed by adults to suit themselves. In "The Garden Party" it is only Laura who perceives the heartlessness of going on with the plans for the party after the workman has been killed” (PILDITCH, 1996, p. 26).

cada um dos empregados é poeticamente descrita, já que a cozinheira, por meio da onomatopeia, parece demonstrar a sua inconformidade e, devido à sua inquietação, é comparada a uma galinha agitada, enquanto a outra empregada dá uma palmada em sua própria face como se estivesse com dor de dente, tamanho era o seu espanto em relação ao ocorrido. Já o terceiro empregado, de maneira atrapalhada, tentava entender a situação. Tais atitudes demonstram a angústia desses personagens e a sua identificação com a tristeza dos familiares do cocheiro devido ao fato de pertencerem à mesma classe social:

> Tinha acontecido alguma coisa.
> – Tsc,tsc, tsc – fez a cozinheira como uma galinha agitada. Sadie estalou uma palmada na bochecha como se estivesse com dor de dente. Hans fazia um ar atrapalhado no esforço de entender" (MANSFIELD, 1987, p. 253 – tradução nossa)[169].

Quando informada do acidente que matou seu vizinho, Laura decide tomar alguma atitude para que a festa em sua casa fosse cancelada ou adiada, demonstrando a sua compaixão diante dos vizinhos enlutados. Sua primeira iniciativa ocorre quando ela sugere à sua irmã que eles parassem com os preparativos para a festa. Diante de tal proposta, sua irmã a considera exagerada e, assumindo uma voz que condiz com as expectativas sociais, diz a Laura que ninguém esperava que eles fizessem isso. Essa fala reforça a diferença de classes sociais entre as duas famílias e a indiferença da família de Laura em relação a quem não pertencia à mesma classe social que eles.

Laura, entretanto, ainda tenta argumentar que a impossibilidade da festa se devia à proximidade entre as casas. Diante de tal argumento, o narrador esclarece o exagero de Laura, uma vez que a casinha na qual o defunto estava sendo velado ficava bem embaixo de uma subida íngreme que dava acesso à casa da protagonista. A descrição do local onde estava o defunto é significativa, posto que, além do diminutivo usado para fazer referência às casas dos vizinhos do falecido, ainda há o uso do advérbio de intensidade acompanhado de um advérbio de lugar para marcar a extrema pobreza e o grande distanciamento social que havia entre as duas famílias, separadas, ainda, por uma larga estrada. Nesse sentido, o espaço alegoriza a diferença de classes entre a família de Laura e a do vizinho falecido. É interessante, porém, perceber que, em sua colocação subsequente, o narrador reconhece que as famílias ficavam perto demais:

> [...] as casinhas ficavam numa viela própria bem lá em baixo de uma subida íngreme que vinha até a casa. Havia uma estrada larga no meio.

[169] No original: "Something had happened.
"Tuk-tuk-tuk," clucked cook like an agitated hen. Sadie had her hand clapped to her cheek as though she had toothache. Hans's face was screwed up in the effort to understand. Only Godber's man seemed to be enjoying himself; it was his story" (MANSFIELD, 1987, p. 253).

> Verdade, ficavam perto demais. Eram a coisa mais feia de se ver, e não tinham nenhum direito de estar ali naquela vizinhança. Eram casebres pobres pintados de marrom chocolate. No quintalzinho só tinham pés de couve, galinhas doentes e latas com tomate. A própria fumaça que vinha das chaminés era carregada de pobreza. Uns fiapos e retalhos de fumaça, tão diferentes das grandes plumas prateadas que se desenrolavam das chaminés dos Sheridans (MANSFIELD, 1987, p. 254 – tradução nossa)[170].

Esse reconhecimento, apesar de inicialmente oposto devido ao distanciamento territorial e social entre as duas casas, perde o sentido quando Laura, graças à sua sensibilidade, se solidariza com a tristeza de seus vizinhos, sendo, em virtude de suas ações, um elo entre duas realidades tão diferentes. Essa relação entre Laura e os habitantes da casinha de baixo, que, neste momento, é apenas sugerida, será confirmada quando, após a festa, sua mãe lhe pede que leve alguns restos de comida para o funeral. Esta atitude da mãe, evidncia a ironia de Mansfield na medida em que a escritora constrói a situação dramática mostrando que há uma diferença ética substancial entre a solidariedade e a piedade.

Os espaços divergentes representam o interior das personagens que neles habitam. Além da descrição, o narrador nos dá a informação de que Laura e seus irmãos eram proibidos de frequentarem aquela região, por ser considerada "sórdida" e "repugnante". No entanto, ela e seu irmão, de vez em quando, passavam por lá porque tinham necessidade de ver tudo. A cumplicidade da protagonista com seu irmão e a similaridade de seus nomes sugerem que os dois compartilhavam da mesma visão. Esta é, também, uma forma sutil de o narrador antecipar o final da narrativa, ou seja, o momento em que a protagonista, ao sair do funeral, encontra-se com seu irmão, não conseguindo explicar para ele o que era a vida. No entanto, a relação entre os dois é tão íntima que não é necessário que Laura se expresse por meio de palavras para que o irmão a entenda. A falta de palavras, aí, revela a incapacidade da linguagem em representar os sentimentos em sua completude. É por isso que Mansfield recorre ao silêncio para expressar quão profunda foi a experiência da protagonista no funeral.

Depois disso, o narrador volta a focalizar Laura para dar continuidade à narrativa que fora interrompida por seus comentários. A inserção dos comentários do narrador e dos monólogos interiores da protagonista fragmentam a narrativa, conferindo-lhe um traço moderno. A protagonista, no entanto, tenta novamente convencer a irmã da impossibilidade de

[170] No original: "[...] for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led p to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all. They were little mean dwellings painted a chocolate brown. In the Chgarden patches there was nothing but cabbage stalks, sick hens and tomato cans. The very smoke coming out of their chimneys was poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurled from the Sheridans' chimneys" (MANSFIELD, 1987, p. 254).

realização da festa, mas, sua irmã, insensivelmente, zomba dela ao afirmar que seria impossível interromper uma orquestra a cada acidente acontecido. Após a recusa da irmã, Laura tenta convencer a mãe, mas antes que a menina começasse a questioná-la, ela coloca sobra a cabeça da menina o chapéu que estava experimentando. Este gesto ganha valor de um símbolo por meio do qual a mãe buscava transmitir à menina os seus pensamentos. A recusa de Laura em olhar-se no espelho também é simbólica, uma vez que este, enquanto superfície refletora, iria lhe mostrar uma transformação decorrente do uso do chapéu, que a tornaria próxima da mãe e de suas convicções. A negativa em contemplar-se demonstra a recusa de Laura em assimilar o posicionamento de sua mãe:

> A sra. Sheridan se levantou e veio até ela, trazendo o chapéu. Antes que Laura pudesse detê-la, pôs-lhe o chapéu na cabeça e disse:
> – Minha menina! O chapéu é seu. É feito para você. Para mim é jovial demais. Você está parecendo uma pintura. Veja! – e ergueu o seu espelho de mão.
> – Mas, mãe – retomou Laura. Não conseguiu se olhar; virou de lado (MANSFIELD, 1987, p. 255, tradução nossa)[171].

Laura, então, decide ir para o seu quarto, onde ela se vê no espelho e percebe-se como uma mocinha encantadora. O fato de sentir-se desta forma permite que haja uma sugestão do seu amadurecimento e, também, uma conscientização quanto à necessidade de enquadrar-se àquela sociedade de aparências e hipocrisia. O mascaramento social é um tema recorrentes na obra de Mansfield, especialmente nos contos escritos para homenagear o irmão morto em 1915 e nas histórias em que a Nova Zelândia é o espaço geográfico no qual as personagens circulam. As noções de máscara e de falseamento se fazem sentir pela tentativa das personagens parecerem felizes e em harmonia.

Após olhar-se no espelho, Laura se questiona, por meio de um monólogo interior, sobre a possibilidade de a mãe ter razão ao afirmar que ela estava sendo exagerada. Esse diálogo íntimo da menina demonstra uma fragmentação dela, na medida em que ela oscila entre a posição da mãe e a sua inconformidade diante de tamanha indiferença quando consegue visualizar, ainda que de maneira borrada, a viúva, os filhos e o defunto. A falta de definição da imagem demonstra a relação da escrita mansfieldiana com o Impressionismo, no qual, apesar da deformidade da imagem há um sentido construído a partir dela. Além disso, sugere uma distorção do pensamento da protagonista diante do posicionamento da irmã e da mãe.

> Por um breve momento, ela teve outro relance daquela pobre mulher e daquelas criancinhas, e do corpo sendo transportado para dentro de casa. Mas

[171] No original: “Mrs. Sheridan got up and came over to her, carrying the hat .Before Laura could stop her she had popped it on. "My child!" said her mother, "the hat is yours. It's made for you. It's much too young for me. I have never seen you look such a picture. Look at yourself!" And she held up her hand-mirror.
"But, mother," Laura began again. She couldn't look at herself; she turned aside” (MANSFIELD, 1987, p. 255).

> tudo parecia borrado, irreal, como uma foto no jornal. Vou pensar nisso de novo depois que a festa acabar, decidiu ela. E de alguma maneira parecia mesmo ser o melhor plano... (MANSFIELD, 1987, p. 256, tradução nossa)[172].

O borramento da imagem marca o princípio de um distanciamento entre Laura e os pobres com quem havia se preocupado. A decisão de deixar para "pensar nisso depois da festa" confirma tal distanciamento e indicia a adequação de Laura aos valores e práticas de sua família.

A chegada de seu irmão Laurie, no entanto, reacende em Laura o propósito de impedir a festa e, na esperança de que ele concordasse com isso devido à cumplicidade que havia entre os dois, ela vai atrás dele. No entanto, antes que ela pudesse dizer qualquer coisa, ele elogia o seu chapéu. Diante do elogio, a protagonista desiste de contar o ocorrido e a narrativa é, novamente, interrompida pelo narrador que anuncia o início da festa e a chegada dos convidados que são comparados a aves brilhantes pousadas no jardim. Este espaço recupera, nesse momento, a alegria e a magnitude descritas no primeiro parágrafo da narrativa, podendo ser visto, de maneira simbólica, como o jardim do Éden onde Deus coloca seus escolhidos para viverem harmoniosamente no momento da criação do mundo. Os escolhidos, no conto, porém, eram cada um dos convidados que contribuíam para embelezar e iluminar aquele local com o seu brilho, apesar de estarem apenas de passagem. Ironicamente, neste Éden, não há espaço para os pobres.

Durante a festa, a protagonista se desdobra para atender os convidados da melhor forma, sem que lhes falte nada, agindo como uma perfeita anfitriã. Entretanto, novamente sua sensibilidade e amabilidade a distancia daquelas pessoas quando ela, além de se preocupar com a satisfação dos convidados, também demonstra a sua preocupação em relação à sede dos membros da orquestra. A grandeza de Mansfield é que ela consegue retratar isto sem deixar de ser irônica e crítica. Ela possibilita que o leitor veja que este "Jardim do Éden" é excludente, seletivo e hierárquico e que dele só podem participar aqueles que pertencem à classe social abastada. As pessoas das classes inferiores só são admitidas como serviçais.

A forma como o narrador comunica o fim da festa também revela o gosto mansfieldiano pela inserção do lirismo nos contos através da descrição poética, que, neste caso, além de valer-se da gradação também recupera a simbologia da flor, elemento presente no primeiro parágrafo que antecipa sutilmente o amadurecimento que a protagonista vivenciaria. No entanto, nesse momento, a flor é um símbolo que gradativamente marca a passagem do tempo e o fim da festa.

---

[172] No original: "Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children, and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper. I'll remember it again after the party's over, she decided. And somehow that seemed quite the best plan..." (MANSFIELD, 1987, p. 256).

"E a tarde perfeita aos poucos amadureceu, aos poucos emurcheceu, aos poucos as suas pétalas se fecharam" (MANSFIELD, 1987, p.257 – tradução nossa)[173]. A flor dá um toque de lirismo, e pode ser vista na metaforização da "tarde perfeita". Ela parece sugerir que se trata de uma exceção em meio a um cotidiano ordinário, no qual a assimetria social dá o tom de todas as relações entre as pessoas.

Os elogios dos convidados são transmitidos ao leitor por meio de frases justapostas e terminadas em reticências, evidenciando não apenas a incompletude de suas falas, mas sugerindo que essas falas não eram importantes, uma vez que se prestavam apenas ao cumprimento de uma convenção social, sendo desnecessário o seu desenvolvimento.

Com o fim da festa, a família se reúne para conversar e comer. É irônico como o narrador descreve que, com apenas uma mordida, o sanduíche sumia, ou seja, de maneira metonímica esses sanduíches representam a festa que, mesmo diante de tão demorada preparação, rapidamente havia acabado. A escolha do narrador em usar a breve existência do sanduíche para se referir à duração da festa condiz com a técnica da escritora em priorizar a descrição dos momentos que antecedem a festa e do fato que a sucede, isto é, a ida de Laura ao velório, ressaltando, assim, a importância do incidente e da crise como elemento estruturador da narrativa.

A interação familiar é interrompida quando o pai comenta sobre o acidente que vitimou o vizinho, por achar que nem sua esposa nem suas filhas estavam sabendo do acontecido. Mas a esposa o cinforma do conhecimento do fato, e da tentativa frustrada e inconveniente de se cancelar a festa. No entanto, à medida que o marido dá maiores informações sobre o falecido e sua família, a atmosfera da casa se altera e um silêncio constrangido substitui a alegria anterior.

Na tentativa de restabelecer a alegria, a mãe de Laura sugere que a menina leve um pouco daquela comida para a família do falecido, imaginando que seria uma festa para aquelas crianças. Esse pensamento possibilita o reconhecimento da mentalidade egoísta e fútil dessa mãe, que não pode imaginar a dor daquela família. Laura, no entanto, novamente se distancia da mentalidade da mãe, e demonstra o seu amadurecimento quando questiona a mãe sobre a incongruência que havia em se contentar com restos.

> – Já sei – disse. – Vamos montar uma cesta. Vamos mandar para aquela pobre criatura um pouco dessa comida que está em perfeitas condições. De qualquer forma, vai ser a maior festa para as crianças. Vocês não concordam? E decerto ela está com vizinhos de visita e coisas assim. Vai ser bom já ter tudo preparado. Laura!
> Ela se pôs de pé num salto.

[173] No original: "And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed" (MANSFIELD, 1987, p. 257).

> –Vá me buscar a cesta grande no armário da escada.
> – Mas, mãe, você acha mesmo que é uma boa ideia? – perguntou Laura.
> E de novo, que coisa curiosa, ela parecia diferente de todos eles. Pegar restos da festa. A pobre mulher iria realmente gostar daquilo? (MANSFIELD, 1987, p. 258, tradução nossa)[174]

Diante da missão que lhe foi dada, Laura sai de sua casa a caminho do funeral. O narrador descreve a posição contrastante das casas de Laura e do carroceiro morto por meio da antítese entre o claro e o escuro, utilizando-se da claridade de uma estrada branca e cintilante em contraste com a casinha mergulhada na sombra. Apesar de estar a caminho do velório, a menina só consegue se concentrar nos detalhes da festa, que, agora, faziam parte de seus pensamentos e de seu interior, não restando espaço para mais nada. A palidez do céu em contraste com a rua branca sugere que algo apagaria o brilho tornando-o opaco.

Assim como o céu estava pálido, Laura pensa em diminuir o brilho vindo do seu vestido à medida que se aproxima da casa do falecido. O espaço começa a ficar escuro e enfumaçado, com lampejos de luz, bem diferente da claridade da rua de sua casa. Ela começa a se arrepender, e sente medo de que as pessoas a estejam olhando, mas quando reconhece que tal atitude pode ser um erro, não consegue mais voltar já que havia chegado ao seu destino.

A mulher que a recebeu pede que ela entre, ainda que sua intenção fosse apenas deixar a cesta enviada pela mãe e retornar à casa. Ao seguir a mulher que a havia recebido, Laura encontra outra mulher sentada na frente do fogo, iluminada por uma lamparina fumarenta. A escassez de recursos financeiros que marca a discrepância entre as duas famílias se faz sentir pela falta de luminosidade na casa do falecido em comparação com a claridade da casa da protagonista. Essa escuridão colabora, ainda, para a construção de uma atmosfera triste e obscura.

O encontro da protagonista com a viúva se dá no momento em que Laura tenta encontrar as palavras adequadas para esclarecer o motivo de sua visita, gaguejando e usando uma linguagem truncada, na qual a frase não se completa, revelando o seu constrangimento diante da situação. A aparência terrível da viúva parecia indagar-lhe a respeito de sua visita, entretanto, ela nada diz. Na tentativa de sair daquele lugar, a protagonista entra no quarto em que estava o morto.

---

[174] No original: “"I know," she said. "Let's make up a basket. Let's send that poor creature some of this perfectly good food. At any rate, it will be the greatest treat for the children. Don't you agree? And she's sure to have neighbours calling in and so on. What a point to have it all ready prepared. Laura!"
She jumped up. "Get me the big basket out of the stairs cupboard."
"But, mother, do you really think it's a good idea?" said Laura.
Again, how curious, she seemed to be different from them all. To take scraps from their party. Would the poor woman really like that?” (MANSFIELD, 1987, p. 258).

Diante do apelo da irmã da viúva para que visse o defunto, Laura aceita e, por detrás do lençol, viu o que parecia ser uma pintura na qual não havia nenhuma marca de tristeza ou dor, mas o semblante tranquilo de quem parecia dormir um sono que o afastava da realidade vivida por ela e pela cunhada do defunto, colocando o morto em um estágio de sonho para o qual nenhuma festividade ou formalidade deste mundo parecia importar. Esse contato com o falecido não a amedronta nem a assusta, fazendo-a reconhecer quão belo e maravilhoso era estar naquela situação, completamente livre das convenções, rituais e expectativas sociais, sem nada que a pudesse aprisionar ou preocupar. O rosto do morto lhe transmitia uma sensação de felicidade e aceitação da sua nova condição:

> Ali jazia um homem jovem, totalmente adormecido – dormindo um sono tão profundo, tão completo, que estava longe, muito longe das duas. Oh, tão distante, tão pacífico. Estava sonhando. Não o despertem nunca mais. A cabeça estava afundada no travesseiro, os olhos fechados; estavam cegos sob as pálpebras fechadas. Estava entregue ao seu sonho. O que lhe importavam festas ao ar livre, cestas, vestidos de renda? Estava longe de todas aquelas coisas. Era belo, maravilhoso. Enquanto riam, enquanto a orquestra tocava, esta maravilha tinha chegado à viela. Feliz... feliz.... Está tudo bem, dizia aquele rosto adormecido. É exatamente como devia ser. Estou contente (MANSFIELD, 1987, p. 261 – tradução nossa)[175].

Este é o momento de epifania de Laura, quando ela percebe o real valor da vida e sua efemeridade, independentemente das posições sociais. É o que Mansfield chama de lampejo por meio do qual o indivíduo, em contato com o outro, passa por uma experiência transformadora e reveladora a partir da qual é levado a pensar sobre a sua própria existência e a se deparar com a realidade de sua condição enquanto ser humano preso às convenções do mundo que o cerca. Essas convenções são o que marca o retorno de Laura para a realidade da vida ordinária, obrigando-a a abdicar de sua liberdade quando sente a obrigação de chorar e dizer algo àqueles que lá estavam. Por isso, ela soluça de maneira infantil e pede desculpas pelo seu chapéu. O cumprimento do ritual fúnebre tem, nessa atitude de Laura, a sua finalização e, após cumprí-lo, ela consegue enfim sair da casa do defunto e, deixando todas aquelas pessoas para trás, encontra seu irmão na esquina.

Esse encontro reintroduz Laura no seu cotidiano familiar. A primeira pergunta que o irmão lhe faz diz respeito à sua identidade. Entretanto, apesar de ela responder que era a mesma,

---

[175] No original: “It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it. Why couldn't she? She stopped a minute (MANSFIELD, 1987, p. 261).
And it seemed to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crushed grass were somehow inside her. She had no room for anything else. How strange! She looked up at the pale sky, and all she thought was, "Yes, it was the most successful party" (MANSFIELD, 1987, p. 261).

sua interioridade havia se modificado a partir da experiência vivida no funeral. O irmão a informa que sua mãe estava aflita e, mesmo respondendo que tudo havia ficado bem, a protagonista segura o seu braço e aconchega-se a ele. Diante do questionamento do irmão, Laura admite que estava chorando. Preocupado e com uma atitude protetora, seu irmão a abraça, perguntando se havia sido muito ruim. Ela responde que havia sido maravilhoso, mas, ao olhar para o irmão, começa a gaguejar, tentando inutilmente explicar-lhe em palavras o que a vida não era. Seu fracasso em expressar-se adequadamente não impede que seu irmão a entenda plenamente.

> Laurie passou o braço pelo ombro dela. "Não chore", disse ele em sua voz calorosa e amorosa. "Foi horrível?"
> "Não", soluçou Laura. "Foi simplesmente maravilhoso. Mas Laurie ..." Ela parou, olhou para o irmão. "Não é a vida", ela gaguejou, "não é vida -" Mas o que a vida era ela não podia explicar. Não importa. Ele entendeu muito bem.
> "Não é, querida?" disse Laurie (MANSFIELD, 1987, p. 261 – tradução nossa)[176].

É possível reconhecer a presença das ideias de Poe e de Tchekhov nos contos analisados nesse capítulo. Mansfield se aproxima do primeiro pela escolha do símbolo, para auxiliar no tom e na atmosfera de suas narrativas. A recorrência ao vaso de jacintos, em "The Swing of the Pendulum" remete à fragilidade de Viola e à sua delicadeza inicial, tal como a presença do corvo dava ao famoso poema narrativo de Poe uma atmosfera sombria. Em "Bliss" a simbologia é mais recorrente, pois além dos gatos cinza e preto que aparecem no momento em que a protagonista olha pela primeira vez para o jardim, há, ainda, a pereira. Já em "The Garden Party" a escolha dos símbolos – flores, pão com manteiga e chapéu – funcionam como índices que introduzem, no texto, uma antecipação do amadurecimento da protagonista, que, gradativamente, abandona a sua inocência para atingir certa maturidade por meio da experiência de desapontamento com sua família devido ao não cancelamento da festa e do posterior encontro com o falecido, do qual sai internamente modificada. A antecipação do amadurecimento da protagonista, ecoa no fato de as margaridas serem substituídas pelas rosas escuras no momento em que o jardineiro preparava o jardim para a festa, logo no início do texto. No entanto, o pão com manteiga remete à simplicidade de Laura e sua provável aproximação com os menos favorecidos, ao passo que o chapéu dado pela mãe é uma tentativa

[176] No original: " Laurie put his arm round her shoulder. "Don't cry," he said in his warm, loving voice. "Was it awful?"
"No," sobbed Laura. "It was simply marvellous. But Laurie--" She stopped, she looked at her brother. "Isn't life," she stammered, "isn't life--" But what life was she couldn't explain. No matter. He quite understood.
"Isn't it, darling?" said Laurie (MANSFIELD, 1987, p. 261 – tradução nossa)[176].

de apagamento de sua solidariedade com a dor alheia por meio de um disfarce que, de certo modo sufoca o seu posicionamento contrário à realização da festa, inserindo-a no mundo de aparências da qual sua família faz parte.

Neste sentido, nota-se que o símbolo ganha nova dimensão e significado em cada um dos contos sendo, incialmente, um artificio auxiliador para a instauração de uma atmosfera e de um tom na história, para tornar-se depois, um elemento propiciador de antecipações narrativas e de momentos de revelação, e finalmente, tem também importância enquanto elemento demarcador temporal e, de certa forma, como máscara para, aproximar e distanciar personagens de diferentes classes sociais.

Mansfield também reconhece a importância do efeito, porém devido à fragmentação do seu texto, ele não é único e nem total como propõe Poe. De fato, o efeito é interrompido sempre que há uma interiorização, por meio do monólogo interior ou devaneio da protagonista, fragmentando o desenvolvimento da narrativa.

Com Tchekhov, Mansfield compartilha a proposta de um desfecho reticente, que se prolonga para além do ponto final da história e não tem compromisso nenhum com a resolução do conflito, já que ao escritor cabe apenas a colocação do problema e não a sua solução. A preocupação de ambos não é com uma narrativa estruturada em começo meio e fim, mas com a instauração do conflito e com a melhor maneira de adequá-lo à expressão literária.

Nos contos, reconhecemos dois procedimentos mansfieldianos, a saber: a inspiração e a relevância do conflito. Quanto ao primeiro, a escritora acreditava que a inspiração deveria surgir de um fato ou de um objeto real, para, depois, haver uma interiorização da personagem, assim como Tchekhov, acreditava que a inspiração deveria estabelecer uma ligação com a realidade. Por isso, seus contos tratam de situações corriqueiras vividas por pessoas comuns sem nada de extraordinário.

Em relação ao conflito, Mansfield acreditava que ele deveria ser, com suas reverberações no interior da personagem, o eixo central da narrativa. A presença do conflito é indiciada desde o início dos contos, e ele se intensifica na medida em que a narrativa se desenvolve, articulando-se com a epifania que modifica a personagem.

Mansfield opta pelo entrecruzamento dos diálogos com o monólogo interior. A alternância entre os monólogos e os diálogos também atesta a fragmentação da narrativa e da própria personagem protagonista, pois a cada monólogo inserido, evidencia-se o seuconflito interior. A narrativa se fragmenta nos contos, tal como propõe Tchekhov, porque a inserção dos pensamentos de Viola, Bertha e Laura suspendem a sequência das ações externas que dão progressão à história narrada.

Essa suspensão é também responsável por subverter as noções de espaço e tempo. Em "The Swing of the Pendulum", tal efeito é mais sutil e se evidencia, sobretudo, nos momentos em que Viola devaneia com uma vida melhor, em "Bliss" se manifesta quando Bertha juntamente com Pearl vivencia seu momento epifânico diante da pereira e, por fim, em "The Garden Party" se dá quando Laura se depara com o defunto e vislumbra com perplexidade irônica os sentidos da vida e da morte. O tempo cronológico é substituído pelo tempo da duração e, depois dessas experiências, as personagens amadurecem interiormente. Tadié (1994) considera que na narrativa poética os elementos narrativos tempo e espaço são indissociáveis, por isso:

> É preciso compreender que para o autor da narrativa poética, criar um espaço e criar um tempo constitui um único e mesmo procedimento, o que impede que um venha interromper o outro como um parêntese (TADIÉ, 1994, p. 84)[177].

O modo de trabalhar o espaço também é um ponto de convergência entre Mansfield e Tchekhov, já que ele não possui apenas a função estática de um cenário no qual as personagens se movimentam, mas atua dinamicamente na constituição de atmosferas condizentes com o estado de espírito das personagens protagonistas e dos conflitos pelos quais elas passam.

No conto, "The swing of the pendulum", a presença de um dia cinzento e os pálidos lampejos de luz solar contribuem para a criação de uma atmosfera de angústia que sublinha a dificuldade de Viola em conseguir mudar a sua vida e em pagar as suas contas. Com a entrada do desconhecido em sua casa, porém, a presença da luz doce que enche o quarto, juntamente com o perfume dos jacintos, modifica a atmosfera, tornando-a, agradável e excitante. Em "Bliss", no entanto, essa integração entre a personagem e a atmosfera formada pelos elementos espaciais é gradativa e, de certo modo instável. Já no início do texto, há uma integração completa de Bertha com o espaço aberto, provavelmente a rua, no qual ela se sente livre. No entanto, ao entrar em casa, há um contraste entre a escuridão da casa e o brilho interno da protagonista. Mas após organizar o arranjo de mesa e vestir-se de acordo com ele, Bertha sente-se, aparentemente integrada a atmosfera da casa novamente. É interessante observar que a escuridão da casa sugere, de forma sutil, também a vida obscura de Harry. O mesmo processo acontece em "The Garden Party" com a protagonista Laura, uma vez que o início do texto já sugere um dia quente e um céu azul, além de um jardim com enorme vitalidade, apesar de uma leve névoa. Tais elementos contribuem para a construção de uma atmosfera alegre e viva, como

[177] No original: "Il faut comprendre que, pour l'auteur du récit poétique, créer un espace et créer un temps sont une seule et même operation, bien loin que l'un vienne, qui empêche que l'on vienne couper l'autre comme une parenthèse" (TADIÉ, 1994, p.84).

o ambiente da casa de Laura naquele dia festivo. No entanto, a névoa antecipa a presença do conflito vivenciado pela protagonista diante do acidente sofrido por seu vizinho e da não aceitação de seus familiares para o seu pedido de cancelamento da festa. Outro elemento caracterizador da atmosfera é o jogo claro – escuro para caracterizar o contraste entre a riqueza e a pobreza. Mesmo não sendo um conto curto, o fato central mediante o qual todo conto é construído é único, compreendendo a morte de um vizinho quando, numa casa próxima, uma festa está sendo organizada. Nesse sentido, a relevância desse texto não está no seu tema, mas na forma como a narrativa é construída, remetendo a uma flor que ora se abre para revelar os fatos ao leitor, ora se fecha numa tentativa de refletir sobre a maneira como tais fatos modificam o interior da protagonista.

Em decorrência da suspensão da ação externa, o tempo cronológico nos contos é afetado, na medida em que quando a personagem está sozinha há uma superposição do passado no momento presente em decorrência do *flashback*. Em "The Swing of the Pendulum" esse procedimento é responsável por revelar o início da relação de Viola e Cassimir, além de situar a origem da decepção da protagonista e o seu desejo de uma mudança de vida. Já nos casos de Bertha e Laura, o tempo cronológico além de ser alterado pelos *flashbacks*, também é "suspenso" em decorrência dos monólogos interiores e da epifania pela qual essas personagens passam. De acordo com Luzia Tofalini (2013, p. 109), "essa presentificação do tempo, marcada pela aparente estaticidade do mundo e da sociedade, caracteriza o romance lírico" e da narrativa lírica também, acrescentaríamos.

A brevidade de Mansfield, assim como a de Tchekhov, advém não da extensão e nem do tempo gasto na leitura, mas sim das brechas preenchidas pelo leitor e da escolha minuciosa de vocábulos que direcionam sugestivamente a interpretação do conto. As histórias narradas nos contos são simples e se refere a um acontecimento voltado para o cotidiano de pessoas comuns. Por isso, sua grandeza e relevância, não está na sequência dos fatos que compõem a narrativa, mas nos procedimentos de escrita adotados pela escritora, na tentativa de não se restringir apenas à superficialidade dos fatos – sua faceta objetiva, digamos assim – mas buscar se aprofundar na sua repercussão no interior das personagens protagonistas.

Nesses contos, é possível reconhecer alguns dos fundamentos teóricos que Mansfield considera serem essenciais na escrita de seus contos: o recurso a símbolos, o uso da linguagem visualista decorrente do modo imagético com o qual certos detalhes são descritos.

O uso da linguagem imagética também intensifica os efeitos de sugestão, colaborando com a maneira como sutilmente a atmosfera vai se formando. Por meio da descrição poética, o estado de espírito da personagem e a atmosfera se identificam. O uso arquitetado de diálogos e

monólogos possibilita uma percepção de que a fala das personagens é limitada somente aos discursos socialmente aceitos, comunicando pouco, ao passo que o monólogo interior possibilita uma maior liberdade de pensamento e reflexão ao personagem que, por meio dele é revelada em sua humanidade sensibilidade ao leitor.

Outra característica fundamental do fazer literário de Mansfield é o lirismo decorrente do uso do discurso indireto-livre e das descrições poéticas. Por meio do discurso indireto-livre, a voz do narrador se mistura à subjetividade da personagem, permitindo uma sondagem da vida interior da mesma e um compartilhamento de seus anseios, ilusões, vivências e desilusões.

Já a descrição poética é fruto do uso da linguagem visualista e da ênfase em certas figuras de linguagem, particularmente a metáfora e a associação. Por meio delas, determinados símbolos se destacam e contribuem para a constituição da atmosfera representativa do estado interior das personagens. A plurissignificação dos símbolos também favorece a poeticidade e, no caso dos dois últimos contos aqui estudados, seu uso é mais enfático do que nos escritos iniciais de Mansfield.

A originalidade e a veracidade de Tchekhov são assimiladas por Mansfield para dar enfoque às personagens femininas. O uso de uma focalização mais voltada para o interior das protagonistas, juntamente com os monólogos interiores e as descrições poéticas favorecem a instauração do lirismo no conto, fazendo com que Mansfield seja original por uma linguagem simbólica e mais voltada para a representação da interioridade das personagens e para a exploração do que os fatos exteriores produzem no interior delas.

Passemos, agora, à contística de Clarice Lispector.

5 - CLARICE LISPECTOR E O CONTO METATEXTUAL

Levando em consideração que o objetivo de estudo do nosso trobalho é apresentar uma trajetória do conto moderno, a fim de verificar a contribuição dos autores selecionados para o desenvolvimento do gênero, tratamos de sua origem a partir das concepções teóricas de Edgar Allan Poe, buscamos demonstrar o desdobramento dos postulados teóricos do conto moderno com Anton Tchekhov e sua propagação do conto de atmosfera e, por fim, analisamos, na obra de Katherine Mansfield, o trabalho de inserção do lirismo, da exploração da vida interior da personagem, da linguagem simbólica e sutil como contribuição singular da contista neozelandesa.

No presente capítulo, abordaremos a metatextualidade, como um procedimento de escrita singular[178] do conto moderno clariciano. Nesse sentido, estudaremos os contos de Clarice Lispector com base em dois eixos norteadores: a) identificação e análise das reflexões metatextuais presentes na produção literária de Clarice Lispector, b) análise e intepretação de alguns contos representativos, para posterior aproximação e/ou distanciamento de alguns de seus aspectos em relação aos postulados teóricos dos contistas que a precederam, a saber: Poe, Tchekhov e Mansfield.

5.1 – A metatextualidade clariciana

O questionamento sobre ao ato de escrever é uma constante na obra de Clarice Lispector. Contudo, diferentemente do que acontece em suas cartas e crônicas, essa reflexão não é tão evidente em seus contos; pelo contrário, encontra-se disseminada em determinados procedimentos que caracterizam de forma singular a sua contística. Tais procedimentos referem-se às digressões do narrador, ao uso diferenciado da linguagem no momento da escrita, a uma escrita labiríntica e insistente nos valores que busca reforçar por meio da repetição ou do uso de construções inusitadas e, ainda, de uma pontuação expressiva.

A metatextualidade, de acordo com Pascolati (2009), ganha destaque como um procedimento de construção do texto literário no século XX, prestando-se a uma reflexão crítica da arte sobre si mesma, ou seja, com base nela, a arte cumpre uma dupla função: a da criação artística em si e a da autorreflexão sobre a própria criação. A literatura, enquanto arte, debruça-se sobre si mesma na tentativa de não apenas explicar-se, mas também questionar-se. A respeito da metatextualidade, Gérard Genette, em sua *Introdução ao Arquitexto*, comenta que esta seria

[178] Vale ressaltar que a metatextualidade clariciana é, de fato particular e singular. Entretanto, não se pode afirmar que ela tenha inventado a metatextualidade no conto moderno brasileiro, uma vez que Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Mário de Andrade são antecedentes importantes na literatura brasileira desse procedimento. No entanto, este trabalho se detém na forma como Clarice Lispector assimila tal procedimento de forma singular em sua produção contística.

"a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta" (GENETTE, s/d, p. 97). Genette, aí, nos oferece apenas uma breve definição, não ampliando a discussão para as implicações e a aplicabilidade de tal conceito nos textos literários. Já na obra *Palimpsestos*, ao tratar dos diferentes tipos de transferência textual, Genette (2006) define metatextualidade da seguinte forma:

> Metatextualidade, é a relação, chamada mais corretamente de "comentário", que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo em último caso, sem nomeá-lo. [....]. É, por excelência, a relação crítica (GENETTE, 2006, p.11).

Sobre esse caráter metatextual da literatura e da própria linguagem, Roland Barthes (1982) ressalta que durante muito tempo essa perspectiva crítica não foi possível devido à dificuldade de certos estudiosos em aceitar a literatura como portadora de uma linguagem submetida aos questionamentos sobre seu ato criativo.

Com a aceitação da existência de um aspecto metatextual nos textos literários, constituindo-se, sobretudo, em uma maneira de se perscrutar as particularidades da escrita de determinado escritor, a relevância do conceito para os estudos literários foi comprovada. A contribuição do procedimento metatextual francês, o fazer literário torna-se "objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e meta-literatura" (BARTHES, 1982, p. 28). Em outras palavras: por meio da metatextualidade, a literatura volta-se para si mesma e se questiona acerca de sua própria natureza. Com isso, oferece ao leitor e à crítica indícios que elucidam não apenas questões pertinentes à estrutura textual, mas também auxiliam no esclarecimento de como o escritor pensa e constrói o caminho que almeja para a a sua produção.

Leyla Perrone-Moisés (1978) trata dessas relações entre o escritor e sua escrita e da crítica com a escrita de determinado escritor. Suas reflexões são relevantes, pois apontam para uma relação conturbada entre a crítica externa e a metacrítica, na medida em que se nota a existência de uma concorrência entre elas. A metatextualidade permite que o escritor, por meio do comentário que faz do próprio texto, seja seu próprio crítico, reduzindo parcialmente o papel da crítica externa. Outro fato interessante, decorrente dessa relação entre a crítica externa e a metacrítica é que a existência dessa última permite que o escritor argumente e questione o posicionamento da crítica sobre sua obra. Neste sentido, Nunes (1989) esclarece que, em Clarice Lispector, a metatextualidade se constitui por meio de um itinerário da linguagem e da forma mais apropriada de se narrar a partir do desdobramento não só do enredo, por meio das micronarrativas, mas também do desdobramento do narrador, já que nos contos claricianos nota-se que:

> Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte – existêncial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivância da coisa, indizível e silenciosa (NUNES, 1989, p.155)[179].

Nos contos de Clarice Lispector, a metatextualidade é uma marca autoral, pois como afirma Afonso Romano de Sant'Anna no prefácio de *A Legião Estrangeira* intitulado "Clarice: a epifania da escrita", "na verdade, a obra toda de Clarice é um extenso comentário sobre a arte de escrever" (SANT'ANNA, 1987, p. 06). Partindo dessa constatação, estudaremos nos contos selecionados como se manifesta a metatextualidade - procedimento a partir do qual a instância narradora reflete sobre o que é escrever, narrar, o que é literatura e o que é conto. Selecionamos, para tanto, os contos: "O Triunfo", "A imitação da rosa", "Os desastres de Sofia", "A quinta história", "Explicação", "Dia após dia", "Por enquanto" e "O homem que apareceu".

Como veremos, nas primeiras obras contísticas a metatextualidade não era tão expressiva nem recorrente, manifestando-se por meio da intertextualidade. O recurso à intertextualidade deve-se ao fato de a escritora, no momento em que publica seu primeiro livro de contos, *Laços de Família* (1960), já ter se consagrado como romancista. Nesse sentido, a intertextualidade é uma forma de evidenciar a relação de seus contos com uma tradição já criticamente reconhecida.

Em relação aos contos de a *A legião estrangeira* (1964), segunda coletânea de contos da autora, nota-se um desenvolvimento da contística de Clarice Lispector: manutenção da intertextualidade e inserção da metatextualidade. Nesse sentido, esse livro pode ser considerado, conforme afirma Carlos Adauto Vieira (1978, s/p) "uma síntese da literatura de Clarice Lispector" por manter o caráter intertextual e existencialista da coletânea que o precede, além de inserir a metatextualidade em seus contos, antecipando o viés caracterizador de *A via crucis do corpo* (1974), coletânea posterior na qual a metatextualidade é magistralmente utilizada.

O experimentalismo característico dos contos de Lispector evidencia que ela não se acomodou diante de sua consagração como romancista, o que a fez buscar novas experiência escriturais a cada novo livro publicado.

---

[179] A metatextualidade clariciana se particulariza por ser não apenas um procedimento que questiona a literatura e e linguagem perante a qual a literatura e produzida, mas gradativamente rompe com tal tipo de questionamento e passa a questionar até mesmo os bastidores de tal produção literária, ou seja, a reflexão e o questionamento do narrador não reside apenas na melhor forma de se narrar um fato uma experiência , mas extrapola o questionamento para além dos limites da linguagem e toca em questões tais como mercado editorial e submissão do escritor e da própria escrita ao que lhe é exigido. Assim, a metatextualidade clariciana que começa sutil em suas primeiras coletâneas contísticas ganha vigor, sobretudo em *A via crucis do corpo*, para questionar não apenas o texto que está escrito, mas também o próprio sistema literário no qual ele está inserido.

5.2. Análise do conto "O triunfo"

O conto 'O triunfo' foi a primeira publicação literária de Clarice Lisprctor na impensa de que se tem regitro[180]. Este conto não aparecerá em nenhum dos livros posteriores de Clarice Lispector, mas será recuperado por Teresa Montero e Lícia Manzo em um livro organizado por elas cujo título é *Outros Escritos* (2015). No ano seguinte, o conto também aparece no livro *Clarice Lispector todos os contos*, organizado por Benjamin Moser.

O narrador conta a história de Luísa que, ao acordar, percebe que Jorge, seu amante, havia ido embora. Inconformada com o abandono, ela o procura no outro quarto e no escritório, mas sua busca é em vão, encontrando apenas um papel no qual ele confessava a sua angústia e a sua mediocridade por não conseguir se concentrar para escrever algo que lhe parecesse satisfatório. Nesse momento, Luísa interrompe a leitura e começa a chorar. Após cessar o choro, ela vai lavar o rosto para, em seguida, abrir a janela da sala de jantar e tomar o seu café. Depois, ela decide pegar umas peças de roupa para lavar e, após terminar essa tarefa, ela sente vontade de tomar um banho. Esse banho lhe dá prazer, fazendo-a acreditar que ele voltaria porque "ela era a mais forte" (LISPECTOR, 2016, p.31).

O narrador realiza um processo de aproximação e distanciamento da protagonista numa tentativa de ora concentrar as suas considerações no tempo e no espaço, ora voltar a sua atenção para Luísa na tentativa de perquirir os pensamentos, impressões e ações da protagonista.

O texto estabelece uma relação entre o narrador e a protagonista que se aproxima da "visão com" (POUILLON, 1993). Nesse sentido, a história narrada se baseia na perspectiva da protagonista, "à qual se atribui uma atenção maior, ou em todo caso, diferente da que se atribui aos demais personagens. Descrevêmo-la de dentro, penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos" (POUILLON, 1974, p. 54). Assim sendo, devido à escolha dessa modalidade de visão, tudo o que diz respeito a Jorge nos é revelado pelos pensamentos, falas, sentimentos e pela leitura que Luísa faz do fragmento encontrado sobre sua mesa.

É interessante observar que o conto joga com uma ambiguidade no título: ele tanto pode indicar o triunfo de Jorge, que abandona a protagonista em busca de um lugar onde ele pudesse ter tranquilidade para escrever, deixando-a, num primeiro momento desconsolada e

[180] De acordo com Elizama Almeida (2015, s/p) o conto foi publicado na revista *Pan*, na edição de número 227, do dia 25 de maio de 1940.Nádia Batella Gotlib, porém informa em *Clarice, uma vida que se conta* (1995), que o conto foi publicado na revista *Vamos Ler!*: "Essa informação não coincide com a que nos foi legada pela própria escritoram num dos seus depoimentos em que aponta outro espaço de sua primeira publicação" (GOTLIB, 1995, p. 154). O outro periódico é a revista *Vamos Ler!*, uma vez que a própria Carice Lispector (*apud* GOTLIB, 1995, p. 154) declarou: "[...] quando eu tinha quatorze para quinze anos escrevium conto e mandei pra uma revista que chamava *Vamos Ler!*".

desamparada, quanto, também, pode fazer referência ao triunfo de Luísa, que acaba por perceber a sua força ao longo da narrativa. Essa força descoberta é, para Luísa, o elemento que traria Jorge de volta.

Pelo uso dos termos de comparação que a colocam em uma posição superior à de Jorge, é possível perceber que a relação identidade/alteridade, traço característico do conflito dramático, nunca é harmônica, uma vez que há sempre uma relação de subordinação. Num primeiro momento, Luísa é vista como dependente de Jorge, o que se pode perceber pela afirmação da protagonista: "Se ele for embora, eu morro, eu morro" (LISPECTOR, 2016, p. 28). A repetição do verbo "morrer" reforça o medo e o desespero que a protagonista tinha de perder o amante. Outro elemento que também evidencia a superioridade masculina no início do conto são os adjetivos empregados para caracterizar Jorge, uma vez que ele era "o intelectual fino e superior, vociferando, acusando-a, apontando-a com o dedo" (LISPECTOR, 2016, p. 28).

Entretanto, a partir do momento em que Luísa chora até quase se desvanecer, a narrativa ganha um novo enfoque e sua atmosfera se modifica, porque a protagonista para de só pensar em Jorge e começa a exercer as suas atividades diárias como tomar café, lavar roupa, tomar banho. E é no banho que, ela se descobre superior a ele, afirmando para si mesma que ele voltaria, não porque ela precisasse dele, mas sim porque ele necessitava dela enquanto parte forte da relação.

Presente já neste primeiro conto, a relação interpessoal marcada pela desigualdade será algo recorrente na literatura clariciana, em decorrência da desigualdade nas relações e devido à revelação que as personagens têm sobre si mesmas ao longo do processo epifânico.

Benedito Nunes (1989, p.87-88) concebe a epifania como um "descortínio silencioso" que se relaciona com a tensão conflitiva das personagens quando estas vivenciam "um momento privilegiado, cujo ápice dá algumas vezes o clímax da narrativa". Segundo ele, "essa crise acha-se, via de regra, condicionada por uma situação de confronto, não só de pessoa a pessoa, mas também de pessoa a coisa".

O tema de "O triunfo" é o abandono. O apavoramento inicial da protagonista é perfeitamente compreensível se pensarmos que este conto foi publicado em 1940, período em que as mulheres se restringiam a ser donas de casa, esposas e mães, ou seja, depois de casadas seus papéis sociais estavam atrelados à vida matrimonial. Nesse sentido, no conto, o fato de Jorge abandonar a casa na qual vivia com Luísa, deixando-a sozinha, a apavora, pois ela inicialmente não consegue pensar em como seria a sua vida sem ele. Mesmo no final da narrativa, sua força parece advir da esperança de que Jorge voltaria, evidenciando, desse modo, a sua dependência em relação a ele.

Com relação ao tempo, é pertinente observar que o conto se inicia com uma demarcação temporal por meio da qual o narrador anuncia que "o relógio bate 9 horas" (LISPECTOR, 2016, p. 27) e, a partir dessa informação, tem início um processo descritivo e poético para compor o espaço externo e descrever o modo como o sol une espaços, na medida em que brilha na relva do jardim e também penetra pela abertura da janela para encher o quarto de calor e claridade.

> O relógio bate 9 horas. Uma pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco. Depois, o silêncio. A clara mancha de sol se estende aos poucos pela relva do jardim. Vem subindo pelo muro vermelho da casa, fazendo brilhar a trepadeira em mil luzes de orvalho. Encontra uma abertura, a janela. Penetra. E apodera-se de repente do aposento, burlando a vigilância da cortina leve. (LISPECTOR, 2016, p. 27).

É importante ressaltar, porém, que tanto os badalos do relógio quanto os barulhos corriqueiros dos passos e das folhas são rapidamente silenciados, reforçando a solidão e o desconsolo da protagonista, como se evidencia nesse trecho: "Aos poucos o dia vai lhe entrando pelo corpo. Ouve um ruído de folhas secas pisadas. Passos longínquos, miúdos e apressados. Uma criança corre na estrada, pensa. De novo, o silêncio" (LISPECTOR 2016, p.27). Os sons, aí, provavelmente indicariam os movimentos de Jorge no momento de sua fuga. Esse silêncio que aparece repetidas vezes nos dois primeiros parágrafos é descrito pelo narrador como "absoluto, como a morte" (LISPECTOR, 2016, p. 27). E a comparação do silêncio com a morte assume dupla significação no texto: representa tanto a morte da convivência de Jorge com a protagonista quanto o início de uma nova vida para Luísa. Inicialmente, o narrador onisciente atribui o silêncio ao fato de a casa ser retirada e isolada. O silêncio exterior, contudo, passa a ser percebido também no interior da casa, quando o narrador nos dá a conhecer os pensamentos da protagonista. Luísa não ouve mais os barulhos da casa. Desse modo, silêncio do espaço exterior ressoa no interior da casa e, em decorrência disso, há uma espécie alteração do cotidiano doméstico que prenuncia o conflito dramático presente na relação de Luísa e Jorge.

> Mas... e aqueles ruídos familiares de toda manhã? Um soar de passos, risadas, tilintar de louças que anunciam o nascimento do dia em sua casa? Lentamente vem-lhe à cabeça a ideia de que sabe a razão do silêncio. Afasta-a, contudo, com obstinação. De repente seus olhos crescem. Luísa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia (LISPECTOR, 2016, p. 28).

Após a constatação, por Luísa, de que a outra cama estava vazia, o narrador enuncia um *flashback* no qual a protagonista rememora a tarde e a noite do dia anterior. Esse recurso não apenas rompe com a linearidade do tempo cronológico, mas também permite que, por meio da "visão com", nos seja revelada a relação conturbada entre os amantes, as frequentes explosões

do homem, o motivo das brigas e, também, as condições a que Luísa se submetia para que Jorge ficasse em cada nova ameaça que ele lhe fazia, tamanho era o receio dela de ser abandonada.

> Essas explosões eram frequentes. Havia sempre a ameaça de sua partida. Luísa, a essa palavra, se transformava. Ela, tão cheia de dignidade, tão irónica e segura de si, suplicara-lhe que ficasse, com tal palidez e loucura no rosto, que das outras vezes ele acedera. E a felicidade invadia-a tão intensa e clara, que a recompensava do que nunca imaginava fosse uma humilhação, mas que ele lhe fazia enxergar com argumentos irónicos, que ela nem ouvia (LISPECTOR, 2016, p. 28),

Com o fim do *flashback*, a narrativa retoma o presente da ação, e o silêncio é o elemento que faz com que o foco mude do pensamento da personagem para a sua condição atual, marcada pela esperança de Luísa quanto ao retorno de Jorge. Contudo, o passar do tempo, o prolongamento do silêncio, a chegada da noite, o canto de uma cigarra e a noite sem lua constróem um espaço e um ambiente que sugerem o fim de qualquer esperança. E é o que ocorre: Luísa constata de que ele realmente havia ido embora e se desespera. O quarto, inicialmente iluminado pelo sol, estava agora em trevas, marcando um processo de ambientação reflexa em que o espaço parece mimetizar a angústia da personagem[181].

> Mas o silêncio se prolongara infinitamente, rasgado apenas pelo sussurro monótono da cigarra. A noite sem lua invadira aos poucos o aposento. A aragem fresca de junho fazia-a estremecer.
> Ele foi embora", pensou. "Ele foi embora". Nunca lhe parecera tão cheia de sentido essa expressão, embora a tivesse lido antes muitas vezes nos romances de amor. (LISPECTOR, 2016, p. 29).

Após uma longa noite, Luísa tenta descansar sem resultado, quando um pássaro canta agudo e o relógio soa onze horas cumpridas e descansadas. O uso do adjetivo "descansadas" é irônico, uma vez que a personagem não havia conseguido descansar, angustiada que estava com a fuga de Jorge. Apesar do novo dia que se anuncia, ela ainda permanece, ao acordar, estática e sem saber o que fazer, até o momento em que fixa os olhos numa marinha e, ao perceber o quadro que até então não notara, ganha um novo vigor e decide procurar Jorge no quarto contíguo, na esperança de encontrá-lo:

> Fixa os olhos numa marinha, em cores frescas. Nunca vira água com tal impressão de liquidez e mobilidade. Nem nunca notara o quadro. De repente, como um dardo, ferindo agudo e profundo: "Ele foi embora". Não, é mentira! Levanta -se. Com certeza ele zangou-se e foi dormir no aposento contíguo. Corre, empurra sua porta. Vazio.
> Vai à mesa onde ele trabalhava, remexe febrilmente os jornais abandonados. Talvez tenha deixado algum bilhete, dizendo, por exemplo: "Apesar de tudo,

[181] A identificação do espaço à interioridade da personagem é um recurso típico do Romantismo adotado por Lispector, na tentativa de intensificar os sentimentos da protagonista. De certo modo, Tchékhov, Mansfield e, mesmo em menor escala, Poe fazem uso deste recurso.

> eu te amo. Volto amanhã. Não, hoje mesmo"! Acha apenas uma folha de papel de seu bloco de notas. (LISPECTOR 2016, p. 29).

É interessante observar o modo como o narrador de terceira pessoa e com onisciência seletiva se apresenta nesse conto. No trecho citado, temos o uso do discurso indireto-livre em que as falas da protagonista e do narrador não aparecem marcadas por uma pontuação que identifique claramente a separação entre elas. Tal forma de discurso também favorece o acesso do narrador às reflexões interiores, falas e pensamentos da protagonista e está presente, por exemplo, nas frases: "Com certeza, ele zangou-se e foi dormir no aposento contíguo" e "Talvez tenha deixado um bilhete, dizendo, por exemplo: "Apesar de tudo, eu te amo. Volto amanhã. Não, hoje mesmo"! Essas frases, também exemplificam a presença da "visão com" assumida pelo narrador, que, ao se aproximar da personagem, a descreve *por dentro*, tendo acesso aos seus pensamentos, sensações e percepções. Além disso, é interessante observar que as aspas marcam não a fala de Luísa, mas seu pensamento esperançoso de que Jorge tivesse deixado um bilhete no qual demonstrasse seu amor e o seu desejo de retornar. No primeiro trecho da citação, as aspas também demonstram o pensamento da protagonista expresso pela fala do narrador, que o cita. A diferença entre as duas situações em que as aspas são usadas é que no primeiro caso há uma constatação de que Jorge havia ido embora enquanto no segundo caso há uma esperança de que ele pudesse retornar.

Entretanto, cabe ainda ressaltar que, na citação acima, há também a presença do narrador com a "visão por detrás"[182], como por exemplo, nas frases "Fixa os olhos numa marina, em cores frescas" e "Acha apenas uma folha de papel de seu bloco de notas". Nessas frases, nota-se uma objetividade e imparcialidade do narrador decorrentes de seu distanciamento em relação à protagonista. Essa oscilação de posicionamento do narrador permite que a narrativa seja tanto objetiva quanto subjetiva.

Não tendo encontrado o que foi buscar, ela acha uma folha de papel e, mais uma vez, as expectativas de Luísa são desfeitas já que ela esperava que nesse papel houvesse alguma explicação. O que ela encontra, no entanto, são as angústias de Jorge que, por duas horas, tentara escrever sem que nada lhe viesse à mente e, por fim, reconhece a sua própria mediocridade. Diante dessa descoberta, Luísa chora. A partir daí ela inicia seu processo de crescimento enquanto sujeito/agente de suas ações e começa a encarar a sua nova condição de vida.

> "Estou sentado há duas horas seguramente e não consegui ainda fixar a atenção. Mas, ao mesmo tempo, não a fixo em coisa alguma ao meu redor. Ela

[182] Pouillon (1974, p. 62) define esse posicionamento do narrador da seguinte maneira: "Em lugar de situar-se no interior de uma personagem, o autor pode tentar distanciar-se da mesma, não para vê-la do exterior, [...] mas para considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica".

> tem asas, mas em parte alguma pousa. Não consigo escrever. Não consigo escrever. Com estas palavras arranho uma chaga. Minha mediocridade está tão...” Luísa interrompe a leitura. O que ela sempre sentira, vagamente apenas: mediocridade. Fica absorta. E ele sabia-o, então? Que impressão de fraqueza, de pusilanimidade, naquele simples papel... Jorge..., murmura debilmente. Quisera não ter lido aquela confissão. Apoia -se à parede. Silenciosamente chora. Chora até sentir-se lassa. (LISPECTOR, 2016, p. 29).

Na ação subsequente ao choro, a protagonista molha o rosto. Essa ação é significativa porque marca a continuação do processo epifânico iniciado na percepção da marina, evidenciando a primeira vez em que Luísa se levanta para fazer algo por si mesma. Molhar o rosto também assume uma conotação de início de uma nova vida para a qual não é mais necessário o uso do batom, que representa um dos itens de construção da máscara assumida por Luísa.

> Vai até a pia e molha o rosto. Sensação de frescura, desafogo. Está despertando. Anima-se. Trança os cabelos, prende-os para cima. Esfrega o rosto com sabão, até sentir a pele esticada, brilhante. Olha--se no espelho e parece uma colegial. Procura o batom, mas lembra-se a tempo de que não é mais necessário (LISPECTOR, 2016, p. 30).

Essa mudança na consciência de Luísa, por meio da qual ela inicia o seu processo de libertação da dependência de Jorge, reflete-se, também, em suas ações e nos espaços da casa, que ela passa a ocupar. O fato de ela abrir as janelas da sala de jantar de uma vez, modificando o espaço que anteriormente era escuro, úmido e abafado, demonstra a sua intrepidez, pois, no início do conto, a claridade penetra por uma abertura que encontra na janela, ou seja, inicialmente é a claridade que penetra sem a ajuda de ninguém, mas após o início de um processo de amadurecimento da personagem, ela mesma faz com que a luz penetre em sua casa, como resultado de uma escolha sua.

> Abre as janelas de uma vez. E a claridade penetra num ímpeto. O ar novo entra rápido, toca em tudo, acena a cortina clara. Parece que até o relógio bate mais vigorosamente. Luísa queda-se ligeiramente surpresa. Há tanto encanto nesse aposento alegre. Nessas coisas de súbito aclaradas e revivescidas. Inclina-se pela janela. Na sombra dessas árvores em alameda, terminando lá ao longe na estrada vermelha de barro... Na verdade nada disso notara. Sempre vivera ali com ele. Ele era tudo. Só ele existia. Ele tinha ido embora. E as coisas não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria. (LISPECTOR, 2016, p. 30).

A descrição apresentada mostra uma mudança quase onírica do espaço em decorrência da atitude tomada por Luísa ao abrir a janela, pois o “ar novo entra rápido, toca em tudo, acena a cortina clara” (LISPECTOR, 2016, p. 30). Até mesmo o relógio que, no início da narrativa funcionava gradativamente de uma pancada alta até um silêncio, agora ganha um vigor maior, ou seja, o tempo é vivido com mais intensidade e menos morbidez por parte de Luísa a partir

do momento em que ela desperta para a existência de uma vida própria não só dela, mas também do aposento que, agora, torna-se alegre e encantador a ponto de ela se surpreender.

A surpresa decorre da nova dimensão que os objetos aclarados e revivescidos adquirem diante do novo olhar de Luísa. Esse novo olhar é decorrente do processo epifânico iniciado no momento em que ela molha o rosto, olha-se no espelho, percebe-se enquanto um ser e toma atitudes por vontade própria. Entretanto, é quando ela se inclina pela janela, tomando contato pela primeira vez com o mundo exterior que ela nota que sua visão e sua vida eram limitadas, pois além da marina e suas águas ela também não notara a longa estrada vermelha de barro que se estendia para além da janela. Tudo isso porque sua existência se resumia a orbitar em torno de Jorge, na casa. É relevante observar que, ao longo de sua reflexão, Luísa percebe que, apesar de ele a ter abandonado, as coisas não haviam perdido o seu encanto, pois tinham vida própria:

> Sempre vivera ali com ele. Ele era tudo. Só ele existia. Ele tinha ido embora. E as coisas não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria. Luísa passou a mão pela testa, queria afastar os pensamentos. Com ele aprendera a tortura [sic] as ideias, aprofundando-as nas menores partículas (LISPECTOR, 2016, p. 31).

Essa revelação que o olhar voltado para o mundo lhe permite ter, possibilita a Luísa despertar para uma nova condição de vida, que, inicialmente, ela tenta recusar, pois "com ele aprendera a tortura [sic] as ideias, aprofundando-as nas menores partículas" (LISPECTOR, 2016, p. 31). O uso do verbo "aprender", nesse caso, evidencia que a relação entre os dois não era igualitária, pois quem ocupava a posição de professor era ele. Entretanto, o que ele ensinava para ela era que ela aprofundasse as ideias nas menores partículas. Desse modo, Jorge ensina a Luísa um modo de pensar racional, analítico e sistemático. É este modo de pensar que ela rejeitará, contrapondo à racionalidade o corpo, os sentidos e as sensações.

Na tentativa de desvencilhar-se de qualquer ideia ou pensamento que pudesse ter dentro da disciplina ensinada por Jorge, Luísa retoma as suas atividades cotidianas, como fazer café e pegar as roupas para lavar, numa tentativa de manter-se no seu papel habitual de dona de casa, até mesmo porque diante da experiência que lhe revelou que as coisas tinham vida própria, ela temia pensar. E os afazeres domésticos eram uma forma de desviar os pensamentos das ideias.

> [...] foi para o fundo do quintal, onde havia um grande tanque. Arregaçou as mangas e as calças do pijama e começou a esfregá-las com sabão. Assim inclinada, movendo os braços com veemência, o lábio inferior mordido no esforço, o sangue pulsando-lhe forte no corpo, surpreendeu a si mesma. (LISPECTOR, 2016, p. 30).

Nota-se que o narrador descreve com certo erotismo esse momento em que Luísa se encontra no espaço exterior da casa, mais precisamente no quintal. A conotação erótica está nos

verbos usados nesse trecho, uma vez que são verbos sugestivos como “arregaçou” e “esfregou”. Tais verbos acompanham-se das ações de inclinar-se, mover os braços com veemência, morder o lábio inferior e, com isso intensificar a pulsação do sangue no corpo, ou seja, a partir da ação cotidiana de lavar roupa emerge uma sutil erotização da mulher que tentara, até esse momento, reprimir-se em função de Jorge. Essa tentativa de reprimir em si qualquer forma de emancipação é que a faz novamente desviar seus pensamentos para Jorge e suas referências filosóficas.

> Parou, desfranziu a testa e ficou olhando para a frente. Ela, tão espiritualizada pela companhia daquele homem... Pareceu-lhe ouvir seu riso irônico, citando Schopenhauer, Platão, que pensaram e pensaram... Uma brisa doce arrepiou-lhe os fiozinhos da nuca, secou-lhe a espuma nos dedos (LISPECTOR, 2016, p. 30).

Entretanto, após terminar de lavar a roupa, Luísa tem outra ideia em decorrência do calor que o trabalho produzira nela. Ao ver uma torneira grande jorrando água límpida, ela decide tomar um banho[183]. O banho de Luísa lhe propicia prazer e riso. Contudo, o prazer e o riso são interrompidos pela lembrança da confissão de Jorge: mais uma vez a lembrança do companheiro e de suas palavras afetam a felicidade e o progresso de Luísa. Entretanto, durante o banho é a grande quantidade de água que molhava seu corpo que pedia a sua atenção. Luísa não consegue manter o pensamento nas atitudes e discursos passados de Jorge, porque inundada por um elemento orgânico, ela toma a consciência do seu vigor, de sua força e, por fim, da volta dele porque, ao contrário do que toda vivência anterior mostrava, ela era a mais forte e ele dependia dela:

> Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias. De repente, teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. Ele voltaria. Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era a mais forte (LISPECTOR, 2016, p. 31).

O nó desse conto se inicia quando a protagonista se angustia e se questiona a respeito da ausência dos ruídos familiares de toda manhã e se prolonga até ao momento em que ela olha para a outra cama do aposento e constata que a cama estava vazia. Já o clímax se dá no momento em que ela encontra uma folha de papel do bloco de notas de Jorge, na qual ele confessa, no verso, ser medíocre e, o desfecho ocorre no momento em que Luísa, ao tomar banho, descobre-se mais forte que Jorge e acredita que sua força o traria de volta.

---

[183] O banho é um elemento usado por Clarice Lispector tanto neste seu primeiro conto, como em seu primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1944). Em ambos, esse momento tem uma importante função no autoconhecimento da personagem: ao passo que Luísa contempla a sua autonomia no prazer de um banho, Joana se descobre mulher pelo mesmo caminho.

Esse conto apresenta, também, poeticidade e lirismo decorrentes das figuras de linguagem nele empregadas. Já no início há uma gradação com relação às batidas do relógio perceptível pela sequência: “alta”, “sonora”, “suave”, “eco”, “silêncio” (LISPECTOR, 2016, p. 27). Há hipérboleem “Mil luzes de orvalho” (LISPECTOR, 2016, p. 27).

Esse conto, apesar de ser o primeiro publicado pela escritora, antecipa alguns dos procedimentos utilizados ao longo da produção contística clariciana, a saber: a) o uso do descritivismo poético, b) a utilização do olhar com elemento significativo, c) o uso do fluxo de consciência, d) a presença o silêncio e de repetições, e) a utilização da linguagem simbólica.

Em “ O Triunfo”, a descrição se apresenta ora como forma de adiar a revelação do fato que desencadeou o conflito dramático, ora para realçar o drama da personagem antes da revelação do motivo que ocasionou a sua angústia. E cumpre uma dupla função, pois, ao iniciar o conto com a descrição do exterior e ao projetar a protagonista com os cabelos espalhados pelo travesseiro e deitada como uma crucificada, o narrador está indiciando, com isso, o conflito, mas também está reforçando a angústia.

Outra característica recorrente nos contos da escritora é a utilização do olhar como um elemento significativo, na medida em que é por meio dele que as personagens podem ter acesso à verdade sobre si mesmas e sobre os outros. O olhar é a forma pela qual as verdades são reveladas e assimiladas pelos personagens. Nesse conto, o olhar surge inicialmente como um ato corriqueiro: a personagem abre os olhos ao acordar. Já num segundo momento ocorre uma metamorfose nos olhos da protagonista que, agora, se tornam maiores expressando o espanto ou a indignação da personagem. Após a constatação de que a cama estava vazia, novamente o narrador se vale dos olhos, que, nesse momento, estão cerrados, para demostrar que a personagem se recusava a acreditar no que acabava de ver. A seguir, os olhos são investigativos e esperançosos, já que ela acredita que encontrara Jorge no outro quarto. No entanto, essa esperança se desfaz, e os olhos que buscavam algum vestígio de Jorge se tornam tristes devido à dor de se deparar com o vazio.

Entretanto, é quando Luísa fixa o olhar na marina que se inicia, para ela, a descoberta de algo que ela nunca vira. Depois ela se olha no espelho e tem um contato tanto com seu interior quanto com seu exterior. Por fim, o processo do desenvolvimento da personagem se concretiza plenamente quando ela olha para a torneira grande do tanque e decide banhar-se. O olhar é significativo nesse conto porque ele se vincula a um elemento recorrente nos escritos de Clarice Lispector: a epifania.

Outro aspecto apresentado nesse conto que caracteriza uma marca da escrita clariciana é a utilização do fluxo de consciência, definido por Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012,

p. 59) como “qualquer apresentação na literatura dos padrões do pensamento humano ilógico nas gramáticas e principalmente associativos”. Esse recurso, de acordo com Franco Junior (2003, p. 46) “aproxima maximamente o leitor da vida interior da personagem”. Nesse sentido, é pelo fluxo de consciência que temos conhecimento dos pensamentos, angústias, insatisfações e desejos de Luísa, além do seu relacionamento conturbado com Jorge.

A presença do silêncio e das repetições também constituem elementos que este conto apresenta, e que serão constantes na produção contística de Lispector. Com relação ao silêncio, é possível perceber que, neste conto, ele assume duas conotações: o sentimento do vazio e a presença do não-dito. A primeira conotação se evidencia do início do conto até o momento em que Luísa adormece após procurar Jorge e reviver toda a briga do dia anterior para constatar que ele fora embora, ou seja, a partir do silêncio de fora e de dentro da casa, e da cama vazia, os sentimentos de vazio e solidão tomam conta de Luísa e ela se reconhece abandonada. Já a segunda conotação pode ser constatada pela própria construção do texto, uma vez que não há diálogos, pois toda a narrativa e o conflito dramático ocorrem a partir dos pensamentos e rememorações de Luísa e pelas intervenções do narrador.

Outro aspecto importante a destacar é o fato de a relação de Luísa e Jorge ficar às escuras. O narrador, então, busca privilegiar as angústias vividas no interior da protagonista. O que foi dito entre as personagens, não interessa, pois os diálogos somente são recuperados na memória de Luísa, e sempre terminam em frases inacabadas. Assim, o silêncio na produção clariciana, de acordo com Nicolino Novello (1987, p. 73) “vai desempenhar funções mais penetrantes, como a abertura maior de reflexão também para o leitor”, além de ser o responsável pela origem e pelo fim da linguagem.

A repetição também é algo significativo na obra literatura de Lispctor. Nesse conto, como já foi exposto, a repetição da referência ao silêncio tem a função de realçar o vazio e a quietude da casa na qual a protagonista está, uma vez que as poucas inserções de diálogos no texto somente se dão pela rememoração de Luísa quando ela se recorda da fala de Jorge em um de seus momentos de explosão. Essa fala, no entanto, é interrompida pelo fluxo de consciência. Os olhos também são um elemento constantemente retomado e, através dessa repetição, é possível traçar, como já mencionado anteriormente, uma trajetória da protagonista, bem como de suas sensações e emoções.

Outro elemento que se repete é a locução adverbial de tempo “de repente”, com o intuito de marcar sempre uma mudança ou uma transformação na situação à qual a protagonista está exposta ou em sua condição física. Já a frase “ele foi embora” demonstra um desassossego e um desespero decorrentes da ausência de Jorge. Contudo, após o banho de Luísa há uma

repetição da frase “ele voltaria”, que reforça o crescimento psicológico da protagonista e seu amadurecimento.

A linguagem simbólica é também uma marca dos contos de Lispector que “O triunfo” já possui, por exemplo: o modo como a personagem se encontra deitada na primeira vez que aparece na narrativa remete ao sofrimento e à dor que ela vivenciara no dia anterior e que vivenciaria ainda, com mais intensidade, no dia em que a ação dramática se inicia, pois ela estava com ”um braço cá, outro lá, crucificada pela lassidão” (LISPECTOR, 2016, p. 27).

A água, o espelho e o batom também são, neste conto, elementos portadores de simbolismo. A água, por exemplo, é inicialmente usada em pequena quantidade apenas para Luísa molhar o rosto. O fato de molhar o rosto já deixa a personagem desprovida de qualquer indício de máscaras, mostrando-lhe o seu rosto refletido no espelho tal como ele era de fato. Já o batom simboliza uma tentativa de mascarar-se para apresentar-se para os outros de seu convívio social, sobretudo para Jorge. A água é retomada no momento em que, após terminar seus afazeres domésticos, Luísa, ao ver uma torneira jorrando água, decide banhar-se. A água, nesse momento, ganha a simbologia da purificação e, de certo modo, do renascimento da protagonista como uma mulher mais forte e segura de si.

A metatextualidade também é um procedimento insinuado nesse conto. É interessante observar que em “O Triunfo” a metatextualidade é sutil, decorrente da intertextualidade que é possível estabelecer entre os nomes próprios das personagens claricianas e a presença dos mesmos nomes na obra *O Primo Basílio* escrita por Eça de Queirós e publicada em 1878. A respeito dessa intertextualidade, Arnaldo Franco Junior (2011, p. 117) escreve:

> [...] não podemos desconsiderar um traço importante para a leitura desse primeiro conto de Clarice Lispector, e que se constitui num dos traços importantes da sua literatura: o diálogo intertextual estabelecido com o sistema literário e, a partir dele, com seus correspondentes sistemas social e cultural. “O triunfo” dialoga intertextualmente com *O primo Basílio*, famoso romance naturalista de Eça de Queirós.

O romance português, no qual estão as personagens cujos nomes próprios Clarice Lispector recupera em seu conto, narra a estória de Luísa, uma jovem sonhadora que leva uma vida ociosa em Lisboa e cujo marido se encontra ausente por causa de uma viagem a negócios. Luísa, durante esse período de solidão, reencontra Basílio, de quem torna-se amante. Entretanto, seu caso extraconjugal é descoberto por sua empregada, Juliana, que começa a chantageá-la e humilhá-la por deter consigo cartas trocadas entre de Basílio e Luísa. Um amigo de Luísa consegue recuperar as cartas, mas Jorge acaba descobrindo a traição quando recebe uma carta de Basílio endereçada à Luísa, na qual o amante relembra os bons momentos vividos por eles.

Luísa, já doente por causa da chantagem de Juliana, falece quando Jorge lhe mostra a carta de Basílio e a perdoa pela traição. O final do romance é irônico, pois Basílio se lamenta não de ter perdido a prima, mas de não ter mais sua diversão em Lisboa.

No conto de Lispector, mais do que a recorrência aos nomes próprios da obra do escritor português, tem-se uma situação de base semelhante, na medida em que Jorge também abandona Luísa, não para ir viajar mas para que possa escrever. Entretanto, a trajetória das duas protagonistas é diferente, já que, sem Jorge, a Luísa de Eça de Queirós acaba estabelecendo uma relação de dependência amorosa com outro homem, enquanto a Luísa de "O Triunfo" descobre, ao longo da narrativ, a sua força, pois, passada a angústia de ter sido abandonada, ela percebe que, assim como as coisas continuavam a existir sem que Jorge estivesse na casa, ela também poderia existir, mesmo com a ausência dele. Ou seja, nas duas narrativas em questão, as personagens femininas, mesmo partindo de uma situação semelhante se desenvolvem de maneiras diferentes: a Luísa do romance vai se aniquilando em decorrência da ausência do marido, da traição e da culpa que a impossibilita de continuar vivendo, enquanto a Luísa do conto vai se fortalecendo e ganhando independência à medida que seu processo de desenvolvimento psíquico se consolida.

A primeira evidência do desenvolvimento da personagem clariciana se dá quando ela, imóvel como estava diante do abandono de Jorge, olha uma marinha, cujas águas tinham mobilidade e "de repente com um dardo, ferindo agudo e profundo" (LISPECTOR, 2016, p. 29), ela toma consciência de que era verdade que Jorge havia ido embora. A partir desse momento, ela se levanta e, toma a decisão de procurá-lo no outro quarto, onde também não o encontra, mas acha uma folha de papel na qual ele admite a sua mediocridade e incapacidade de ser escritor. O homem dizia ser ela a responsável por ele não conseguir escrever, uma vez que ele sempre a culpava por sua esterilidade literária, como se percebe no fragmento a seguir:

> "– Você, você me prende, me aniquila! Guarde seu amor, dê-o a quem quiser, a quem não tiver o que fazer! Entende? Sim! Desde que a conheço nada mais produzo! Sinto -me acorrentado. Acorrentado a seus cuidados, a suas carícias, ao seu zelo excessivo, a você mesma! Abomino-a! Pense bem, abomino-a! Eu..." (LISPECTOR, 2016, p. 28).

Declarações como esta faziam Luísa se humilhar diante da ameaça de partida de seu companheiro. No entanto, a partir do abandono de Jorge, ela, gradativamente, percebe que não havia mais motivo para se amedrontar, nem se humilhar, ela também poderia existir, apesar da ausência dele. Essa consciência a fortalece, enquanto mulher e as imagens referentes à água como o quadro da marinha, a lavagem do rosto, da roupa e, por fim, o banho vão despertando-

a e a seu corpo para uma nova posição em relação a situação que se lhe apresentava. Assim, ela percebe sua força e, consequentemente, reconhece que Jorge voltaria porque ela era forte.

Outro aspecto relevante dessa inversão de posições, no conto, decorre da maneira como a narrativa é construída, pois inicialmente toda a história, aparentemente, gira em torno de Jorge e do receio da protagonista de viver sem a presença masculina ao seu lado, mas a partir do momento em que a personagem começa a perceber sua independência em relação a Jorge, a narrativa volta-se para a execução das ações da protagonista e a figura de Jorge fica relegada a segundo plano, existindo em função das rememorações e inquietações dela.

Em relação aos nomes próprios das personagens, de acordo com um dicionário online de significados de nomes próprios[184], Luísa significa "combatente gloriosa", "guerreira ilustre" e "gloriosa nas batalhas". Jorge, por sua vez, significa "o que trabalha a terra" ou "agricultor", mas também pode fazer referência a São Jorge, um santo guerreiro venerado por sua capacidade de suportar o sofrimento.

O uso de tais nomes nos personagens, além de estabelecer a intertextualidade entre os textos de Eça de Queirós e Clarice Lispector, também possibilita reconhecer a relação entre tais nomes e seus significados sobretudo quando levamos em consideração a Luísa de Lispector que, de certa forma, combate gloriosamente o conflito que se instaura desde o início da narrativa em relação à ausência de Jorge e à necessidade de adaptação e fortalecimento diante da nova situação que lhe é imposta a partir do momento em que se percebe verdadeiramente sozinha. Já a Luísa de Eça de Queirós não consegue enfrentar a ausência do marido e, após cometer adultério, sucumbe à sua culpa.

Quanto à personagem Jorge, presente nos dois textos, nota-se que o sentido do nome se aproxima mais da personagem do escritor português, uma vez que ele, aparentemente suporta o sofrimento de ser traído e, até perdoa a esposa por seu adultério. Já a personagem de Lispector não suporta o sofrimento de não conseguir escrever e nem o fato de ter de conviver com aquela que, segundo ele, o impossibilitava de escrever. Em ambos os personagens masculinos, porém há a presença de certa ironia, pois o perdão que Jorge concede a Luísa no romance, aparentemente, não é decorrente de seu amor e de sua nobreza de caráter, mas sim do fato de que ele também a traía. Em relação ao Jorge do conto, a ironia está justamente em sua incapacidade de escrever ser fruto de sua própria mediocridade e não da presença de Luísa.

5.3 Análise do conto "A imitação da Rosa"

[184] O dicionário usado como referência para os significados dos nomes próprios Luísa e Jorge se encontra disponível no site: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ e foi acessado em 31 de março de 2018.

Este conto está inserido em *Laços de Família*, coletânea publicada em 1960. A relevância desse segundo livro está no fato de que, se, *Alguns Contos* (1952) introduz a autora no universo contístico, *Laços de Família*, por sua vez, a consagra como uma grande contista. No entanto, é importante observar que *Laços de Família* se compõe dos textos de *Alguns Contos* e, também, de contos escritos especificamente para o livro. Sobre essa obra, na qual está o conto que será nosso objeto de análise, Fabio Lucas (1983, p.140-141), escreve:

> [...] está impregnado de intenção crítica, na medida em que a contista arma seu jogo narrativo no interior da célula familiar burguesa, cuja insatisfatória rede de relações subjuga o ser humano, condiciona-o e limita sua liberdade, em troca de valores ilusórios. Sobrenada a tensa visão do mundo a flor amarela da náusea. A busca da felicidade no quadro familiar resulta em fracasso.
> Como o valor mais alto da família burguesa é a estabilidade, este se mostra precário, inteiramente circunstancial, os laços que ela estabelece constituem uma prisão dourada, dentro do qual os mecanismos do cotidiano condenam a pessoa ao tédio e ao nojo. A marca existencialista nos contos de Clarice é nítida. Ela explora a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida.

Em "A imitação da Rosa" é possível perceber alguns aspectos estéticos importantes, tais como: uso de uma linguagem simbólica, adjetivação inusitada, pontuação expressiva, preferência pelo silêncio, subversão do tempo linear, escassez da ação, ampla sondagem psicológica. Estes aspectos, além de se manterem ao longo da produção contística de Lispector, também evidenciam a forma como ela assimila ou subverte alguns elementos característicos do conto moderno.

Outra razão para a escolha desse texto é que ele, de acordo com a classificação apresentada por Alda Correia (2001), é um dos contos que melhor demostra o caráter introspectivo da personagem, reiterando, assim, também na produção constística o que a crítica, por meio de Sérgio Milliet, considerou ser a grande contribuição da escritora para a literatura brasileira, ou seja, o fato de ela ser a produzir um romance introspectivo. Sobre esse aspecto, Milliet (1944, p. 32) comenta:

> A obra de Clarisse Lispector surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa do romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem da nossa literatura, da simples aproximação, pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, avança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques.

Feitas essas considerações, passemos para a análise do conto que narra a história de Laura que, após um período em tratamento psiquiátrico, volta ao seu lar. Enquanto espera o marido para, juntos, jantar em casa de amigos, Laura tenta realizar, por vontade própria, afazeres domésticos a fim de reajustar-se à "normalidade" do cotidiano. Ao se deparar com um

vaso de rosas, pensa em enviá-las para sua amiga Carlota, mas após a empregada levar as rosas, Laura volta ao estágio de saúde anterior ao tratamento.

Com relação à estrutura da narrativa, ela se assemelha à do conto tradicional, na medida em que sua constituição advém, de acordo com Sant'Anna (1973), de quatro funções básicas, a saber: situação inicial da personagem, preparação de um incidente sob a forma de presságio, ocorrência do incidente e, por último, o desfecho em que a personagem ou retorna à situação inicial ou permanece na perturbação provocada pelo incidente. Sobre essa convivência entre aspectos tradicionais e modernos no mesmo conto, Moisés (1995, p. 90) escreve: "o conto realista e moderno exibem diferenças de pormenor ou de grau, mas a substância ou estrutura de base - que permite falar do conto nos dois casos – permanece ou é análoga".

O conto parece apresentar elementos que o ligam à forma tradicional do conto. Todavia, é possível perceber que Lispector se vale de uma aparente adesão aos modos tradicionais de narração para, a partir daí, subverter a composição narrativa, construindo um texto em que o esgarçamento do tempo e a sondagem psicológica da personagem são elementos importantes. Ao destacar os estados mentais de Laura, Lispector faz uso de uma linguagem notadamente marcada pela representação dos estados psíquicos. Desse modo, serão esses os eixos norteadores dessa análise, uma vez que é possível perceber que uma de suas inovações é aliar tradicional e moderno em um só conto, criando não só a ilusão de que sua história é simples, mas também atestando a singularidade de sua escrita.

Verificaremos, primeiramente, a construção da intriga ou conflito dramático, porque é em torno deste elemento que toda a narrativa se desenvolve. No entanto, contrariando, as narrativas tradicionais, nas quais a situação inicial é sempre de equilíbrio, evoluindo, gradativamente para uma situação de tensão, após a qual se retorna ao equilíbrio, em "A Imitação da Rosa" o conflito já está instaurado, uma vez que a personagem feminina já está inquieta e ansiosa com todas as coisas que tem de fazer antes de o marido chegar para levá-la à casa de um casal de amigos para jantar:

> Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então sairiam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (LISPECTOR, 2009, p. 34).

É interessante observar que, desde o início da narrativa, a personagem não descansa, tanto em decorrência de seus afazeres domésticos quanto em virtude da consciência infernal que, a todo momento, a faz lembrar da necessidade de se mostrar perfeita e normal tanto para o marido quanto para a sociedade, representada, sobretudo, pela empregada e pelo casal de amigos. A intriga, desse modo, intensifica-se no interior da personagem, posto que, por meio

de seu monólogo interior, ficamos sabendo que já fazia tempo que o casal não fazia algo tão simples como sair juntos.

Contudo, a presença do vocábulo "antigamente", sugere ao leitor que algo havia acontecido no passado para que o casal deixasse de sair. Essa é uma estratégia própria do conto moderno que deve desde suas primeiras linhas prender a atenção, não esclarecendo tudo ao leitor, mas ir construindo, por meio das entrelinhas e do subtendido, uma segunda história a partir da que é escrita, como propõe Piglia. Além disso, a presença de lacunas, a reiteração de ideias ou palavras apontam para a presença de fatos que permanecem *inter-ditos* no conto.

Um bom exemplo desse procedimento ocorre quando, ao discorrer sobre a personagem, o narrador afirma que ela "estava de novo bem" ou que ela "agora estava 'bem'" (LISPECTOR, 2009, p. 33 e 34). Essa informação não tem apenas a função de nos informar sobre o estado de saúde da personagem, mas também nos alerta, por meio dos advérbios, que a protagonista, possivelmente, passou por um problema emocional, ou seja, além de nos esclarecer, parcialmente, o motivo pelo qual ela não saía com o marido, também insinua que essa melhora pode ser temporária, o que se confirma ao longo no texto, sobretudo, quando a crise interior se instaura novamente. O excerto a seguir, demostra como o conflito deixa de ser meramente um elemento da narrativa, para ser um elemento intrínseco de Laura.

> Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se no espelho: e ela mesma, a quanto tempo? Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 2009, p. 35).
>
> Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados, ainda junto da geladeira bebeu os primeiros goles com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando (LISPECTOR, 2009, p.36).
>
> Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir — nem de dia nem de noite — que na sua discrição a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo. [...]. Agora, nada mais disso. Nunca mais. Oh, fora apenas uma fraqueza; o gênio era a pior tentação (LISPECTOR 2009, p.38).

As três citações são significativas, pois nos permitem entrever o eixo norteador de toda essa intriga: protagonista oscila entre o ser que é ou deseja ser de modo integral e ser o que as expectativas alheias esperam que ela seja. Assim, Laura tenta todo o tempo se ajustar à convenção social para ser aceita pelos outros. Contudo, fracassa porque não consegue se manter estável e perfeita o tempo todo. Nesse sentido, o episódio do espelho é emblemático porque a faz ver a si própria tanto exterior quanto intimamente. Além disso, é apenas no momento em

que se olha no espelho que o leitor conhece o nome da protagonista. Sobre essa falta de nome e características da protagonista até esse momento do conto, Cátia Castilho Simon (1999) comenta:

> Ao contrário do esperado, quando nos deparamos simplesmente com um nome de personagem, sem biografia, nem os traços exteriores, sentimos que os procedimentos de construção das personagens são tentativas empreendidas por Clarice a fim de comunicar-se com nossa intimidade, com o mais recôndito e profundo de nós mesmos (SIMON, 1999, p. 330).

O texto nos revela, ainda, que o sentimento de incompletude de Laura era o resultado da sua impossibilidade de ser mãe, assim como a impossibilidade de não ser ela própria. Para conter seu desajuste e sua consciência infernal, ela cumpre as ordens do médico, para se manter perfeita e dentro da normalidade, pois à medida que se penitencia, agindo mecanicamente e impessoalmente, também se redime diante de seu marido e de seus devotados amigos. Sobre essa angústia solitária, Nunes (1969), escreve:

> Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser (NUNES, 1969, p. 93).

Nota-se que a personagem colabora substancialmente para a manutenção do conflito que se torna a cada linha do texto mais dramático. Nesse momento, começa a irromper a pessoa que Laura foi no passado e a falta de filhos é substituída por um vazio, ou seja: por mais que Laura tente se recuperar, traçando uma rotina de afazeres domésticos, vestindo-se de cores neutras e tendo uma aparência apagada, dentro dela ainda existe um vazio que somente a fraqueza tentadora do seu gênio pode preencher. No texto, é evidente a presença do "não" e do "nunca", demostrando a drama vivido pela personagem e a intensificação da intriga em que ela está envolvida. Os elementos que serão disseminados pelo narrador, a caracterização da personagem e de suas ações obedecem um ritmo monótono e repetitivo, favorecendo a composição de uma atmosfera condizente com essa situação.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de este conto ser narrado em terceira pessoa, demarcado com mais intensidade a onisciência do narrador[185]. Esse também é um recurso

[185] A respeito do narrador de Lispector, Maria Terezinha Martins (1988, p.10) afirma que "nos romances de Clarice Lispector, entretanto, o que o ocorre em sua grande maioria é uma falsa terceira pessoa, em que o narrador perscruta o interior da personagem. Neste caso, tem-se a terceira pessoa que funciona como primeira". Este procedimento também está presente em seus contos e favorece, de certa forma, a encenação entre narrador e personagem, já que, por diversas vezes há uma mescla entre esses elementos narrativos devido à interiorização a qual as personagens são submetidas.

característico do conto moderno, proposto por Suzanne Ferguson (1994) em decorrência da limitação e a valorização do ponto de vista. Nesse caso, pode ser tanto da personagem como do narrador, posto que, no discurso indireto livre, não há uma marcação que diferencie as falas do narrador nem as de sua personagem. Sendo assim, a tensão na narrativa decorre não só da intriga, mas também do fato de o narrador se valer da "visão com". O conceito de Pouillon é relevante porque nos auxilia no reconhecimento da modernidade da contística clariceana, uma vez que reforça a primeira característica que Ferguson (1994) aponta para o conto moderno, ou seja, a limitação do ponto de vista que, na "visão com", se dá através da escolha de apenas um personagem por meio do qual não só ficamos a par dos acontecimentos como também das outras personagens. Noutros termos: nosso conhecimento da história é definido pela escolha do narrador em limitar-nos à perspectiva de apenas uma personagem; sendo assim, o ponto de vista é extremamente importante, uma vez que é por meio dele que a narrativa chega até nós[186].

A "visão com", também permite que vislumbremos uma divisão da história em dois blocos, visto que a personagem Laura é flagrada em um momento do cotidiano, mas já protagoniza um drama íntimo que a acompanhará ao longo da narrativa. O primeiro bloco, retrata o drama de Laura, que se esforça diariamente para manter-se dentro das expectativas que a sociedade tem em relação a ela e ao seu comportamento. O segundo momento, marca o fracasso de Laura e a sua consciência de que, não conseguirá participar da mascarada social tal como as demais que "sem a fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer, fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro e remédio" (LISPECTOR, 2009, p. 35).

No entanto, é importante ressaltar, ainda, que como representante da modalidade do conto de atmosfera, Lispector opta por enfatizar a profundidade em vez da extensão e conceder "uma atenção maior ao processo da escrita, para um referencial menos externo e mais voltado para o próprio processo narrativo" (LUCAS,1983, p.107). Por isso, muitas vezes, abandona a narração de uma sequência de fatos cronologicamente organizados para se deter nos efeitos e sensações que tais fatos produzem na personagem, criando, assim, uma tensão interior permanente e determinada pelo ambiente psicológico. Essa tensão interna da narrativa é tão importante que Cortázar (1993b, p. 231) a reconhece como sendo "o traço diferencial mais marcante" de um bom contista.

[186] Assis Brasil, em seu texto, *A volta de Clarice Lispector contista*, escrito em 20 de agosto de 1960, reconhece que o ponto de vista, adotado por Lispector, nesta obra, é o responsável por uma criação em que o narrador consegue se identificar com a personagem sem precisar adotar a primeira pessoa em decorrência da adesão do narrador à perspectiva da personagem.

Em relação às recorrentes atividades banais e cotidianas realizadas por Laura, elas fazem funcionam como um pano de fundo para que a segunda estória, centrada na psicologia e nos estados de espírito da personagem, venha à tona. Esse é um mecanismo referente ao caráter moderno do conto clariceano, pois contraria os contos tradicionais que colocam em primeiro plano as ações das personagens para recorrerem mínima e raramente à descrição de seus estados de espírito. Lispector confirma, portanto, a presença da segunda característica que Ferguson (1994) propõe para que um conto seja considerado moderno, a saber: ênfase na apresentação e na sensação da experiência interior.

Além do conflito dramático (que acompanha Laura, do início ao fim do conto, tanto em suas ações como em seus pensamentos), e da escolha do narrador em limitar o ponto de vista da narrativa às impressões, sensações e tensões da protagonista, potencializando ainda mais sua relação com a intriga, o tempo é outro elemento relevante para o estudo do conto em questão, uma vez que Lispector o subverte em relação ao tempo cronológico e linear dos contos tradicionais. Todas as ações exteriores de Laura acabam em um processo reflexivo interior a respeito de si mesma, das coisas e das pessoas que a cercamo que rompe com a ordem linear pautada na organização das poucas ações externas da personagem. Um exemplo disso pode ser visto no momento em que ela interrompe a arrumação da penteadeira e se olha no espelho ou quando, ao escrever suas listas metódicas, daquilo que deveria fazer, seus pensamentos a transportam para um momento no passado, por meio do qual ela pode analisar melhor o seu tempo vivido no *Sacré-Coeur* e introduzir novos personagens na história. Sobre essa relação do tempo presente com o imaginário da personagem, Benedito Nunes (2002, p. 24) escreve:

> Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjuga-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem [...].

Considerando essa citação, é perceptível que nesse conto a autora privilegia o tempo vivido que não pode ser medido pelo ponteiro do relógio, mas sim pela duração e pela intensidade da ação. O tempo vivido rompe as fronteiras do passado e do presente, na medida em que suspende o tempo cronológico, para construir um momento mágico ou epifânico significativo em que a personagem se angustia por não poder captar o instante novamente, uma vez que, mesmo eternizado na memória, o instante se torna passado quando narrado por meio da escrita ou da linguagem. Sobre a questão temporal na obra de Clarice Lispector, escreve Antonio Candido:

> O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior. [...] A intensidade

> com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura... [...] (CANDIDO, 1970, p. 129 e 131).

Ainda sobre a relação de Clarice Lispector com o tempo, em sua produção tanto romanesca como contística, Massaud Moisés (*apud* Olga de Sá, 1979, p. 96) comenta que "na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência". Essa constatação deve-se à capacidade que ela tem de criar um tempo que, cronologicamente suspenso, consegue modificar o espaço e o estado de espírito da personagem, criando atmosferas a partir de uma narrativa com enredo minimalista. Para tanto, ela se vale da epifania e de alguns recursos da linguagem como o já citado discurso indireto, o monólogo interior, o fluxo de consciência e as digressões. Todos recursos não utilizados pelos escritores do conto tradicional.

Ao escolher retratar preferencialmente os estados e conflitos interiores da protagonista, a autora utiliza o tempo psicológico, diferenciando seus contos dos contos tradicionais que enfatizam o tempo físico por meio do qual narram a sucessão das ações externas de seus personagens. Sobre essa diferenciação temporal, Nunes (2002, p. 19, aspas do autor) escreve:

> Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo ao sabor de sentimentos e lembranças "intervalos heterogêneos incompatíveis".

A preferência da autora pelo tempo psicológico advém do objetivo de retratar de forma mais intensa a angústia de suas personagens, na medida em que ao mesmo tempo que vivenciam a passagem do tempo físico, uma vez que não podem pará-lo, se distanciam dele para mergulhar em suas frustrações e anseios. Geralmente, esse conflito interno da personagem é centrado em sua relação com o outro e com a necessidade de ajustar-se às expectativas dele. Como se evidencia nas citações abaixo:

> Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então sairiam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (LISPECTOR, 2009, p. 34).

> Mas ainda era cedo [...]
> Ainda era tarde. Uma tarde muito bonita.
> Aliás já não era mais de tarde.
> Era de noite. Da rua subiam os primeiros ruídos da escuridão e as primeiras luzes (LISPECTOR, 2009, p. 50).

A primeira citação não só demostra o esforço e a vontade de Laura em agradar o marido, arrumando-se antes da chegada dele para, depois, ficar à sua disposição no que ele precisasse.

Além disso, esse trecho também exemplifica o uso do tempo psicológico, uma vez que mistura em um único pensamento o presente da expectativa da personagem em se preparar para o jantar com o futuro no qual ela arrumaria a casa, se trocaria e ajudaria o marido para, enfim, saírem. Todas essas ações que ela deveria realizar antes que o marido chegasse remetem a um passado perceptível pelo advérbio "antigamente". Já a segunda citação remete ao momento vivido pela protagonista após a epifania. Nota-se que a alienação da personagem, decorrente da sua experiência epifânica, faz com que seja rompida toda a noção temporal demarcada.

Levando em consideração o aspecto moderno de Clarice Lispector também em relação ao tempo, a autora, como atesta Olga de Sá (1979, p. 91) "beneficia-se do conceito bergsoniano da *durée*, que se identifica como fluir da consciência e da sensibilidade, jamais idêntico a si mesmo, sempre diverso, cujo ritmo é o próprio ritmo da vida". Em "A Imitação da Rosa", a ênfase nos pensamentos de Laura como que anula o tempo na medida em que é possível, por meio do fluxo de consciência, transitar pelo passado e pelo futuro sem que o tempo presente deixe de existir, como, por exemplo, nesse trecho:

> E, de volta à paz noturna da Tijuca — não mais aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina —, de volta à paz noturna da Tijuca, de volta à sua verdadeira vida: ela iria de braço dado com Armando, andando devagar para o ponto do ônibus, com aquelas coxas baixas e grossas que a cinta empacotava numa só fazendo dela uma "senhora distinta"; mas quando, sem jeito, ela dizia a Armando que isso vinha de insuficiência ovariana. (LISPECTOR, 2009, p. 40).

Outro elemento relevante na perspectiva temporal referente a esse conto é o fato de, em diversos momentos, aparecem os vocábulos "agora" e "instante", como se a personagem pudesse apreender, numa busca incessante e angustiante, o evento no momento exato em que ele acontece. Tal tentativa, apesar do esforço, é frustrada uma vez que não se pode parar o tempo cronológico.

Por esse motivo, também, muitas vezes a escrita de Lispector parece um mosaico em razão da fragmentação, que, em alguns casos, produz um difícil entendimento por parte do leitor acostumado com a sequência linear das ações no conto tradicional. Essa narrativa fragmentada busca registrar os pequenos episódios relevantes que surgem como *flashes* e que perdem o sentido no momento seguinte, a partir do qual se registra um outro episódio, e assim sucessivamente numa árdua tarefa de, como Laura mesma diz, "fazer o tempo render" o suficiente para que a experiência e o sentimento vividos sejam assimilados e esgotados em sua plenitude. Tanto é que, a palavra "instante" aparece associada ao momento que sugerem sua aparente felicidade que a qualquer instante será quebrada pela epifania que ela vivenciará desde

o momento em que olha as rosas até quando percebe, envergonhada, que o fato de olhar as rosas a fizera desabrochar serenamente. Já o vocábulo “agora” aparece quinze, sempre remetendo aos momentos de aparente lucidez de Laura. Observe-se:

> [...] por um instante tentada a cochilar. "Um instante só, só um instantezinho!", pediu-se lisonjeada por ter tanto sono, pedia cheia de manha, como se pedisse a um homem, o que sempre agradara muito Armando.
> Mas não tinha verdadeiramente tempo de dormir agora, nem sequer de tirar um cochilo — pensou vaidosa e com falsa modéstia, ela era uma pessoa tão ocupada! sempre invejara as pessoas que diziam "não tive tempo" e agora ela era de novo uma pessoa tão ocupada (LISPECTOR, 2009, p.39).

> Quando Maria voltou e pegou o ramo, por um mínimo instante de avareza Laura encolheu a mão retendo as rosas um segundo mais consigo.
> E no segundo seguinte, sem nenhuma transição, sem nenhum obstáculo — as rosas estavam na mão da empregada, não eram mais suas, como uma carta que já se pôs no correio! não se pode mais recuperar nem riscar os dizeres! (LISPECTOR, 2009, p. 49).

As duas citações são emblemáticas por retratarem momentos vividos por Laura antes da sua epifania. Na primeira, retrata-se uma situação corriqueira na vida de alguém que cumpre com seus deveres e se ocupa deles com tanta veemência que é normal ficar cansada e querer descansar apenas um instante. Essa vontade de fechar os olhos também se repete em vários momentos da narrativa, como se por meio desse ato Laura pudesse não só suspender o tempo, mas também voltar a ser a pessoa desocupada e diferente da que se tornara novamente agora. Os episódios em que ela deseja cochilar ou simplesmente fechar os olhos são indícios sutis de que a normalidade atribuída à sua atual ocupação em atender aquilo que esperavam dela seria, em certo momento, rompida. Nesse sentido, a ocupação e o cansaço são formas de tentar impedir que a sua essência reflexiva e, até mesmo infeliz, venha à tona.

Já a segunda citação registra o processo epifânico por meio do qual Laura toma consciência, ao romper a casca da vida após o contato com as rosas, do retorno da sua “imperfeição”, demonstrada pelo “instante de avareza” em que tenta manter as rosas em suas mãos. Para a protagonista, o se desvencilhar-se das rosas seria como se o pequeno momento de satisfação pela posse de algo belo fosse terminar, perdendo-se no tempo. Este, por sua vez, seguiria seu curso sem piedade, devolvendo-a ao cotidiano massacrante. O fracasso angustiante de Laura em tentar reter instante pleno emerge no momento seguinte, quando, novamente, a falta e o vazio voltam a dominar seu íntimo.

Essa angústia aumenta quando ela reconhece que não adiantava gritar nem tentar correr atrás da empregada, pois o tempo cronológico já havia se encarregado de levar para longe o seu instante de contentamento. Contudo, é interessante observar que após esse momento

excepcional, o vocábulo “agora” não aparece mais na história, sugerindo que mesmo com o passar do tempo cronológico, Laura não voltou mais à normalidade e, apesar de tentar imitar a beleza e a perfeição da rosa, conseguiu apenas ficar sentada com os seus os pensamentos voltados para o que devia fazer antes de Armando chegar, permanecendo imóvel e angustiada até a vinda do marido. No final, a tensão presente no conto se esvai, e a protagonista, em vez de voltar a um estado de ocupação ou sonolência, permanece alerta e alheia. A respeito da duração e do instante Bergson (2006, p. 200) escreve:

> A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.

Bergson vê o tempo fluido e único através da duração e essa visão colabora para a compreensão da constituição da angústia de Laura, pois, com o passar do tempo, experiências significativas que a personagem queria reter deixam de existir e dão lugar a novos momentos, que deixarão de fazer parte do presente quando se encaminharem para o passado. Nesse sentido, para Bergson o tempo não pode ser outro senão o passado, uma vez que nesse modo temporal as vivências podem durar para sempre de modo imutável e permanente. Contudo, a intensidade da angústia de Laura decorre justamente de sua consciência, ingenuamente irônica, de que o fato, uma vez vivenciado e marcante, permanecerá para sempreperdido porque registrado no passado, tanto que como podemos ver, no excerto abaixo, ela acredita que se esquecerá das rosas assim que elas morrerem:

> Não iam durar muito — por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las não significava grande risco — enganou-se ela — pois, quisesse ou não quisesse, em breve seria forçada a se privar delas, e nunca mais então pensaria nelas pois elas teriam morrido — elas não iam durar muito, por que então dá-las? (LISPECTOR, 2009, p. 46).

A relação que Laura estabelece com as rosas indicia o processo de gradativa entrada da personagem em um estado de consciência diferente, esboçado pela epifania. A primeira vez que as rosas aparecem no texto, representam a extravagância de Laura ao tentar colocar vida em seu lar tão impessoal; já num segundo momento, ela as olha com atenção, impressionada com sua beleza e, num terceiro momento, busca distanciar-se ddelas de modo a evitar, sem sucesso, a crise iminente. Ao olhar de enlevo se segue a visão distanciada e marcada pelo mutismo de alguém que já não está em seu estado normal de consciência. A protagonista não consegue conter o desejo de possuir as rosas, e quando ela se dá conta de que o jarro está vazio o ciclo se fecha e há a instauração de uma ordem semelhante à ordem inicial: o vaso volta ficar vazio,

assim como o vazio da personagem emerge na sua crise de consciência. Sobre este momento de epifania, Moisés comenta:

> É um "instante existencial" em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se por "uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa-se ser apreendida pela palavra". Esse "momento privilegiado" não precisa ser "excepcional" ou "chocante"; basta ser "revelador, definitivo, determinante". Atinge a escritora o anelo de todo ficcionista: "o momento de lucidez plena em que o ser descortina toda a sua realidade, intima das coisas e de si próprio" (MOISÉS *apud* SÁ, 1979, p.165, aspas da autora).

Nesse sentido, o processo epifânico não só suspende o tempo cronológico como, também, propicia a transmutação do espaço, na medida em que posiciona o sujeito em lugares desconhecidos e imprevisíveis, fazendo-o experenciar sensações nas quais o pensar só é possível em decorrência do sentir. Esse momento é ainda significativo por ser o auge do conflito de Laura entre manter-se na normalidade esperada pelos outros ou deixar desabrochar a mulher que fora outrora. Essa duplicidade na personalidade da personagem fica evidente nos momentos em que há uma comparação entre o que ela fora e o que se tornara para se ajustar à sociedade:

> [...] agora todos os dias ela se cansava, todos os dias seu rosto decaía ao entardecer, e a noite então tinha a sua antiga finalidade, não era apenas a perfeita noite estrelada. E tudo se completava harmonioso. E, como para todo o mundo, cada dia a fatigava; como todo o mundo, humana e perecível. Não mais aquela perfeição, não mais aquela juventude. Não mais aquela coisa que um dia se alastrara clara, como um câncer, a sua alma. (LISPECTOR, 2009, p.38-39).

As digressões são, nesse sentido, um recurso que atesta a modernidade do conto de Lispector, já que tornam possível o deslocamento do tempo em que a ação exterior está acontecendo, privilegiando os estados interiores da personagem, que estão em seu passado. Além disso, elas permitem realçar a relação conflitiva de Laura com o mundo que a cerca. Tal processo digressivo, também nos esclarece a infância e a vida escolar de Laura, sua relação com Carlota, com Armando e consigo mesma. Como no exemplo abaixo:

> Com seu gosto minucioso pelo método — o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los. [...] A reação das duas sempre fora diferente. Carlota ambiciosa e rindo com força: ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa. Quando lhe haviam dado para ler a "Imitação de Cristo", com um ardor de burra ela lera sem entender mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido — perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação. E Carlota nem ao menos quisera ler, mentira para a freira dizendo que tinha lido. Pois é. Poria o vestido marrom com gola de renda verdadeira. (LISPECTOR, 2009, p. 35-36).

Essa citação nos retrata dois momentos significativos da vida de Laura: o primeiro, em sua fase escolar, quando ela era aluna e o segundo em que ela e Carlota tiveram de ler a *Imitação de Cristo*. Nos dois episódios, no entanto, há um ponto em comum na atitude de Laura, porque ela tanto escreve quanto lê sem entender, demostrando como ela sempre buscou se ajustar ao que os outros esperavam dela, realizando o que lhe era pedido sem questionar nem raciocinar a respeito, diferente de Carlota que não se preocupava em perder seu tempo para cumprir as ordens dadas por outros. A obediência e a tentativa de se integrar ocorrem, também, no momento em que ela toma os goles de leite, cuidando para que o processo seja feito conforme o médico lhe indicara:

> Se o médico dissera: "Tome leite entre as refeições, nunca fique com o estômago vazio pois isso dá ansiedade" — então, mesmo sem ameaça de ansiedade, ela tomava sem discutir gole por gole, dia após dia, não falhara nunca, obedecendo de olhos fechados, com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade (LISPECTOR, 2009, p. 36).

O espaço é também um elemento que colabora para a modernidade do conto clariciano. Ele não se limita ao espaço físico. No caso deste conto, há uma limitação enorme do espaço físico voltado para o interior da casa, uma vez que os espaços exteriores a ela são apenas citados para se referir a uma situação que a personagem tenha vivido ou a alguma ação que ela tenha praticado anterior ou posteriormente ao momento em que a estória é narrada. São exemplos desse tipo de espaço a Tijuca, a feira e a casa de Carlota. Sobre essa escassez espacial, Roberto Corrêa dos Santos (s/d, p. 37) comenta:

> A quase ausência do aparecimento na cena do texto de dados relativos à descrição do espaço parece mostrar que a opção ficcional, aí assumida, menos se atém à exterioridade do cenário que ao jogo de rememorações e reflexões, instantâneas e cortadas, de certas situações que compõem o universo intimo da personagem.

Esta citação retrata bem o processo pelo qual o espaço predominante no conto, ou seja, a sala, passa até se tornar, gradativamente o espaço da identificação e da revelação. Inicialmente, a sala é um espaço de descontração no qual Laura tomava o seu leite “com muita naturalidade”, não se esforçando e não se importando em engordar. No entanto, a naturalidade, reforçada pelo advérbio de intensidade “muito” e o uso das aspas, sugere que esse, possivelmente, seja um espaço de transição de uma calma aparente para um conflito íntimo intenso e profundo.

Após essa inserção inicial da protagonista na sala, este espaço vai deixando de ser impessoal, para se tornar o que Bachelard (1974) denomina de um espaço íntimo pela relação sensível que, gradativamente, este estabelece com a personagem. Nesse sentido, parece

incontestável que o espaço ganha relevância na medida em que deixa de ser algo estático para, através do devaneio ou do imaginário da personagem, se transmutar, revelando-se e se identificando com o interior dela.

> Abriu os olhos, e como se fosse a sala que tivesse tirado um cochilo e não ela, a sala parecia renovada e repousada com suas poltronas escovadas e as cortinas que haviam encolhido na última lavagem, com calças curtas demais e a pessoa olhando cômica para as próprias pernas. Oh como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, e com um jarro de flores, como uma sala de espera. Sempre achara lindo uma sala de espera, tão respeitoso, tão impessoal. Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância. Até um jarro de flores. Olhou-o. (LISPECTOR, 2009, p. 42)

A partir do olhar, o espaço ganha novas dimensões, deixando de ser um mero elemento descritivo para tornar-se linguagem significativa e sensorial através da linguagem imagética e da escrita sugestiva, produzindo o apelo dramático e o estranhamento que o texto apresenta. Benedito Nunes (1969, p.114) comenta que:

> No universo da romancista, o ambiente é espaço e o espaço meio de inserção da existência. As paisagens naturais e urbanas, não adquirem importância por si mesmas, mas pela maior ou menor carga de coisas que encerram, são situações equivalentes. Traduzem aspectos parciais de uma situação global.

É no espaço limitado de uma sala que Laura encontra um elemento significativo (o jarro de flores) que, dentre tantos objetos lhe causa estranhamento na medida em que a protagonista passa a perceber o objeto e não apenas a reconhecê-lo. Nesse sentido, o jarro deixa, em decorrência do olhar de Laura, de ser um elemento parcial do espaço no qual se insere para ocupar um lugar privilegiado, uma vez que, ao ser olhado, desencadeia o drama íntimo da personagem. Além disso, é relevante destacar que as rosas que no presente a seduzem, não significavam nada para ela pela manhã quando as comprou por insistência do vendedor: “Mas à luz desta sala as rosas estavam em toda a sua completa e tranquila beleza. Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade” (LISPECTOR, 2009, p.42).

O espaço e os elementos que o compõem também auxiliam no confronto eu × outro, visto que o olhar é, muitas vezes, meio de investigação do outro, sobretudo quando aquele que olha é o observador privilegiado. Se a personagem está no controle, como é o caso de Laura ao observar as rosas, ela vai ter, num primeiro momento, uma sensação de felicidade por observar algo que somente lhe desperta admiração por sua beleza. No entanto, esta situação agradável e estável se altera quando Laura:

> Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformara-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, [...]. Mas sem saber por quê Laura estava um pouco

> perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava. (LISPECTOR, 2009, p. 43).

Essa situação causa incômodo na personagem porque, a partir do momento em que olha com atenção e detém o seu olhar nas rosas, ocorre um mergulho da sua visão no outro, que a obriga a ver a própria alteridade refletida na beleza que ela havia tentado esconder de si própria, e que, agora, vem novamente à tona.

Além do espaço da sala, há ainda o espaço da cozinha. Esse espaço não é tão emblemático como a sala, onde Laura pode rememorar os fatos marcantes de sua vida e refletir profundamente sobre a sua existência, culminando com o retorno de sua possível loucura na última vez em que a sala é citada, ou seja, o momento em que Armando chega e seu vulto preto contrasta com a luminosidade do lugar no qual a esposa estava, agora, sem as rosas. A cozinha é um espaço físico e fixo, pois não se altera ao longo da narrativa. No entanto, esse cômodo merece ser citado, pois se configura como lugar onde a distinção social entre Laura e Maria, sua empregada, se instaura: Maria sempre está na cozinha e só vem para a sala quando é solicitada; Laura por sua vez, sempre está na sala e só vai para a cozinha para pegar o copo de leite.

Outro elemento importante para a caracterização moderna do conto de Lispector é a relação que sua linguagem estabelece com a poesia. Ela torna o seu texto poético, rompendo com a rigidez dos gêneros literários. Os recursos dos quais a autora se vale são a repetição, a metáfora, a paródia, a reiteração, o princípio da disseminação e da recolha, o monólogo interior, o silêncio (SÁ, 1979, p. 206).

A repetição, em Lispector, nunca é gratuita. Ela tem a função de intensificar a dramatização do que está sendo dito ou vivido. Além disso, é um modo de demonstrar que a personagem está vivendo um drama que nos marca, enquanto leitores. Como exemplo disso, já citamos o uso do “agora” e do “instante”, neste conto, para marcar a lucidez de Laura e os momentos que ela desejava ser compreendida. Outro exemplo pertinente é a repetição do ato de tomar leite, potencializando a necessidade primordial de manter-se bem para poder continuar vivendo “harmoniosamente” em sociedade.

A metáfora é uma figura de linguagem responsável pela transferência de um sentido próprio da palavra em questão para um sentido figurado. Apesar de esse ser o conceito comumente utilizado, o conceito que melhor se aplica ao conto clariceano é o proposto por Lima (2006), na medida em que esse autor amplia o conceito de metáfora, ao considerar que não há apenas uma transposição de sentido, mas sim uma ressignificação do mesmo. É o que acontece, no conto, com as rosas. Elas não representam apenas a delicadeza, a beleza, a pureza

e a perfeição que Laura almejava. Elas mostram para Laura que, assim como elas eram levemente rosadas, apesar de perfeitas, Laura também não estava totalmente livre de seu passado, que ela buscava esquecer e abandonar usando um vestido marrom com a golinha de renda, ou seja, assim como as rosas tinham um ponto róseo que remetia à paixão e à sexualidade, junto à sua brancura aparente, Laura também possuía uma luminosidade, sugerida não só pela etimologia do seu nome como pela singeleza de sua gola cor de creme que contrastava com toda a opacidade que ela queria que os outros vissem nela.

A paródia está presente nesse conto quando Laura diz que leu *A Imitação de Cristo*, um livro que propõe ao leitor que ele tome Cristo como exemplo para incorporar, na sua vida, os valores que o Cristo personifica. A ideia de imitar Cristo constitui, no conto, uma paródia a sério[187], residindo no fato de a protagonista não ser Cristo nem divina como ele. O caráter sério deve-se ao fato de os heróis claricianos sempre fracassarem em seus intentos. Esse fracasso é significativo porque integra o drama da personagem diante da sociedade, mas projeta seu triunfo individual, restituindo à personagem a sua interiorisade.

Outro traço utilizado por Clarice na construção de sua linguagem literária é o processo da reiteração, que se constitui em uma pausa no ritmo da história para intensificar a dramaticidade. Esse processo se dá pela repetição de detalhes que traduzem metonimicamente a lucidez aparente de Laura. Um exemplo dessa reiteração são as camisas passadas de Armando, o jantar com os amigos e a arrumação impessoal da casa.

Um dos elementos que mais caracterizam a inovação na linguagem clariciana é o monologo interior, que permite um mergulho na consciência das personagens com a finalidade de expor os seus pensamentos e sentimentos. Esse elemento é importante porque não apenas permite que a personagem analise as suas atitudes como, também, permite que o leitor compartilhe da dramaticidade do conflito no qual a personagem está inserida. Neste conto, um exemplo é o diálogo dramático de Laura consigo mesma para decidir se deveria ou não presentear a amiga Carlota com as rosas. Na verdade, como escreve Sá (1979, p.273)

> [...] o monólogo, sobretudo *em* ficção, continua a ser um diálogo, ao menos implícito, pois subentende a presença do leitor, real ou virtual. A própria personagem que monologa se desdobra em duas entidades mentais: o eu e o outro, um eu que fala e o mesmo eu que se ouve como se fosse o outro.

[187] O conceito de paródia a sério é apresentado por Olga de Sá em sua obra *Clarice Lispector*: *a travessia do oposto* (1999). Nesta obra, a autora define a paródia a sério como sendo uma "paródia não burlesca, que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, descrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário" (SÁ, 1999, p. 15).

Associado ao monólogo interior está o fluxo de consciência, caracterizado por uma forma fluída de deixar que os pensamentos da personagem venham à tona sem deixar que o narrador interfira tentando ajustá-los, atribuindo-lhes lógica. Esse tipo de recurso é relativo ao tempo psicológico, uma vez que só se manifesta com a suspensão do tempo cronológico. Robert Humphey (1976, p. 07) esclarece que:

> O campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo da consciência é a experiência mental e espiritual - tanto seu quê quanto seu como. O quê inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições; o como inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação (HUMPHREY, 1976, p.7).

Um exemplo do uso desse recurso no conto pode ser encontrado no seguinte fragmento:

> Com seu gosto minucioso pelo método — o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pon-tos da aula sem compreendê-los — com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. O que não fizera nunca com que Carlota, já naquele tempo um pouco original, a admirasse (LISPECTOR, 2009, p.35).

Com base nesses dois últimos recursos, Moisés comenta:

> [...] reduzindo-se o enredo à trama cogitativa cada vez mais abstrata em que suas personagens mergulham a consciência; a extrema lentidão narrativa, responsável por um ritmo pausado e denso – outra vez: para reter o tempo, para adensar o fluxo temporal, para eternizar os instantes; para encontrar, em suma, aquela dimensão da essencialidade [...] (MOISÉS, 1967, p. 156).

Por fim, vale ressaltar que a linguagem clariciana tende, muitas vezes ao silêncio, uma vez que a autora não acredita no poder da palavra por essa não conseguir definir o ser em sua completude. Por isso, como afirma Sá (1979, p.152) "o silêncio é a única possibilidade de alcançar o indizível". A relevância e a representatividade do silêncio podem ser evidenciadas em todo o processo que descreve a reação de Armando ao retornar do trabalho e encontrar Laura no sofá:

> Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (LISPECTOR, 2009, p. 53).

5.4 Análise do conto "Os desastres de Sofia"

O conto "Os desastres de Sofia" está inserido no livro *A legião estrangeira*, publicado, pela primeira vez em 1964 pela Editora do Autor, e foi republicado durante três sábados, em 1970, no *Jornal do Brasil*, como uma "noveleta" com o título "Travessuras de uma menina". Em 1971, este conto reaparecerá com o seu título original no livro *Felicidade Clandestina*. Cabe informar que a edição utilizada aqui é a que foi publicada em 1987, pela editora *Ática.*

A escolha dessa edição advém do fato de ela possuir um prefácio intitulado "Clarice: a epifania da escrita", escrito por Affonso Romano Sant'Anna. A importância desse prefácio está no fato de que, desde o seu título, é oferecida ao leitor a possibilidade de reconhecer, nesta obra, a continuidade do processo criativo e autorreflexivo da contística de Lispector. Essa continuidade, decorrente da epifania, deve-se ao fato de a escritora já ter utilizado esse procedimento em diversos contos de *Laços de Família* (1960). A utilização recorrente da epifania como um momento privilegiado na estrutura da estória narrada possibilita que tal procedimento se constitua numa marca autoral singular da escrita clariciana.

No entanto, se em *Laços de Família* esse recurso pode ser definido como um momento de revelação sobre a real condição existencial da personagem, em *A Legião Estrangeira* a epifania articula-se às reflexões sobre a linguagem. A epifania, nesse caso, possibilita ao escritor, à medida que escreve, fazer comentários sobre a sua própria criação literária. *A legião estrangeira* marca uma ênfase maior nas reflexões sobre a linguagem, sobre a escrita e o ato de escrever.

O trabalho com a escrita manifesta-se de forma significativa desde o título do conto por meio da alusão, definida por Genette (2006, p. 9) como "uma forma de intertextualidade, menos explícita e menos literal": o conto "Os desastres de Sofia" retoma um livro homônimo da condessa de Ségur ("Sofia desastrada"), sucesso na França do século XX[188]. Além da semelhança do título, temos também outras alusões, tais como o nome da protagonista e seu desentendimento com alguém do mundo adulto, resultando no fracasso. Em relação ao livro francês a que Lispector alude neste conto, Andréa Borges Leão (2009, p. 166) esclarece:

> O primeiro livro da trilogia, *Les malheurs de Sophie* – no Brasil com os títulos de *A desastrada Sofia* e *Os desastres de Sofia* – é dedicado à sua netinha Elizabeth Fresneau. A personagem Sofia inaugura um tipo literário que na

[188] De acordo com Leão (2009, p.166) "Os romances da Condessa compõem-se de histórias que falam das relações no universo familiar e que fixam modelos e contra-modelos de infância. [...]. São narrativas movimentadas e cheias de armadilhas preparadas pelos personagens crianças e que deixam os adultos estupefatos, o que as afasta das fábulas morais. Na verdade, as histórias da Condessa apresentam uma proposta de formação dos valores e de educação sentimental das crianças, daí caberem como uma luva no repertório dos clássicos universais.
Suas netas, Camille e Madaleine de Malaret, estão na origem da criação dos personagens. A elas, a Condessa dedica *As meninas exemplares*, segundo volume da sua famosa trilogia".

> cultura francesa é chamado *l'enfant diable* e que, entre nós, significa a criança levada, desobediente e brincalhona, que desafia riscos e testa os limites. As aventuras de Sofia giram em torno de uma heroína transgressiva, meio glutona, que rouba frutas do pomar, derrete a boneca de cera no calor do sol, cria confusão e provoca brigas e pancadas entre os companheiros.

O conto de Lispector, assim como o livro da Condessa de Ségur, também apresenta uma personagem infantil sobre a qual a narrativa está centrada. O nome dessa personagem também é Sofia e, no conto, será ela quem, na condição de protagonista, narrará em primeira pessoa, por meio da rememoração, um episódio de sua infância. Essa diferença de idade entre a protagonista que narra os fatos e a menina que os vive é um dado importante nesse conto, na medida em que, adulta, Sofia pode visitar a sua infância e se recordar do episódio que ela vivenciou com seu professor, enquanto o irritava (e seduzia) na escola. Essa Sofia também vivencia o desejo e a sedução. Ao se apropriar de alguns aspectos da narrativa da Condessa de Ségur para compor sua própria narrativa, a escritora brasileira faz literatura de literatura.

Tem Sofia, então, nove anos e pouco quando a narrativa se inicia por meio da descrição do seu professor, com o qual ela tinha um relacionamento conflituoso: enquanto ela se sentia atraída pelo professor, este, em contrapartida, a odiava por ela ser bagunceira, inquieta e viver importunando-o na sala de aula. Até que, um dia, o professor conta para os alunos uma história e pede que eles façam uma composição com suas próprias palavras baseados no texto lido. Sofia é a primeira a terminar a tarefa, e sai da sala. No entanto, retorna à sala para buscar algo que havia esquecido e, em decorrência disso, ela se depara com o professor. Ela tenta sair sem ser vista, mas não consegue, e é questionada pelo professor a respeito da autoria de sua composição. Ao responder que aquela história havia sido fruto de sua imaginação, ela percebe, por meio do olhar e das palavras que o professor lhe dirige, que este não mais a odiava e parece estar seduzido por ela e por sua capacidade de escrever. Ao ver a mudança do professor em relação a ela, a protagonista foge amedrontada para o parque que estava do lado de fora da sala e, nesse espaço, reflete a respeito da experiência vivida e da descoberta de que seu ofício e tesouro seria a sua própria escrita.

É possível perceber, ao longo do desenvolvimento da narrativa, a presença de um jogo erótico no plano da sedução, porém sem envolvimento sexual. Tal jogo erótico, surge, ainda que timidamente, no início da narrativa, quando a narradora reconhece a atração que sentia pelo silêncio e pela impaciência com que seu professor ensinava. E, na tentativa de chamar a atenção dele, a protagonista passa a se comportar mal. A respeito de seu sentimento inicial em relação ao professor, Sofia esclarece:

> Mas eu o exasperava tanto que se tornara doloroso para mim ser o objeto de ódio daquele homem que de certo modo eu amava. Não amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos. Ele me irritava (LISPECTOR, 1987, p. 11).

Essa citação demonstra a instabilidade da narradora que, aos nove anos e pouco, está descobrindo os sentimentos, mas ainda não sabe defini-los ao certo. Entretanto, a partir rememoração, a narradora, já adulta, consegue perceber que a sua necessidade de se aproximar do professor devia-se ao fato de ela sentir-se imbuída da missão de criar situações nas quais ele ficasse irritado e conseguisse dar vazão aos seus sentimentos contidos de descontentamento, nervosismo e irritabilidade que haviam sido abafados pela máscara da seriedade e do autocontrole que a sociedade impunha à sua profissão, e que ele tentava manter mesmo quando a aluna o irritava em decorrência de seu mau comportamento e desinteresse pelos ensinamentos:

> Mas era como se, sozinha com um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar ajudá-lo a descer. O professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara sozinha com ele nos seus ermos. Por mais arriscado que fosse o meu lado, eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado pois o dele era mortal. Era o que eu fazia, como uma criança importuna puxa um grande pela aba do paletó. Ele não olhava para trás, não perguntava o que eu queria, e livrava-se de mim com um safanão. Eu continuava a puxá-lo pelo paletó, meu único instrumento era a insistência. E disso tudo ele só percebia que eu lhe rasgava os bolsos (LISPECTOR. 1987, p. 13).

Esse trecho exemplifica a insistência da narradora em libertar o professor das amarras que seu papel social impunha para a sua essência, a ponto de, até mesmo, aniquilar a demonstração de seus sentimentos mais íntimos quando limitado pela função que desempenhava. Nesse sentido, “seus ombros contraídos” e seu “terno curto demais” (LISPECTOR 1987, p. 11) revelam, de maneira figurada, o desconforto e o encolhimento de alguém que não pode agir de modo espontâneo perante aqueles que o cercam.

É interessante, perceber que a narradora compare o professor a um alpinista que, mesmo em situação de terror paralisante, que precisa de ajuda para descer. A recorrência à descida é significativa porque representa um processo de introspecção responsável pelo reconhecimento daquilo que se é de fato e pela recuperação da autenticidade de si mesmo. No entanto, o professor, apenas percebia que Sofia o desafiava. Figurativamente, essa atitude da protagonista demostra sua insistência, mas também revela a visão limitada do professor, que apenas

enxergava aquilo que era óbvio, não conseguindo entender a real intenção de sua aluna, que era devolver-lhe sua autenticidade.

Mas no momento em que Sofia retorna à sala de aula e encontra o professor sozinho, a relação entre eles muda: estabelece-se um jogo erótico, pela maneira como o professor se refere a ela e pelo modo como ele a olha enquanto dialoga com ela sobre a composição que ela lhe entregara. Esse processo se inicia quando, sozinha na sala de aula, ela percebe que ele a olha. Já adulta, Sofia, narradora, compara o olhar que estava sobre ela com "a pata macia e pesada" que "tolhia-lhe toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato" (LISPECTOR, 1987, p. 18). É interessante observar como essa comparação, ligada à ideia de imobilidade, intensifica o conflito dramático em virtude da incapacidade de Sofia de escapar, ainda que desejasse, de ser olhada e, em consequência, do professor.

A impossibilidade de fuga se confirma quando, ao chegar à porta da sala, ela ouve o professor chamar o seu nome. Nesse instante, quem começa a conter seus impulsos não é mais o professor, e sim Sofia, que se vira para ele devagar, apesar da vontade de correr para longe dele. Ao virar-se ela o vê por inteiro, ou seja, ela não enxerga apenas a sua aparência, mas, a partir de um jogo especular, consegue ver a alteridade dele à medida que começa a tomar conhecimento da sua própria alteridade. O silêncio decorrente da troca de olhares é quebrado quando o professor pede que Sofia chegue mais perto dele. A presença das reticências, após essa fala, devolve novamente o texto para a interiorização dos pensamentos da aluna e suspende a sequência lógica das ações da protagonista e do professor para a formulação de hipóteses a respeito do motivo pelo qual ele havia pedido que ela se aproximasse.

Os pensamentos da aluna criam uma expectativa no leitor e intensificam ainda mais o conflito dramático vivido por Sofia, até que, após essa pausa textual, o professor aparentemente esclarece o motivo pelo qual havia pedido que ela se aproximasse: ele pede que ela pegue o caderno dela. No entanto, o suposto alívio da tensão conflitiva da protagonista não se mantém, já que o professor não lhe devolve o caderno e a narradora admite "não saber como existir na frente de um homem". O diálogo que se segue a respeito da admiração do professor diante da composição de Sofia é entrecortado pelas reflexões da protagonista e pelo reconhecimento íntimo de que o olhar do professor a constrangia.

A fala que segue o novo sorriso do professor é ainda mais instigante e sugestiva de seu jogo erótico, pois ele elogia a composição, definindo-a como bonita e, em seguida perscruta Sofia, ou seja, o olhar do professor penetra o interior de Sofia e, de forma figurativa, passa a ter acesso à sua alma. Há então, uma interação íntima entre aquele que olha e aquele que se sente visto. Essa interação, percebida pela narradora, faz com que ela se sinta realmente

envergonhada, pela primeira vez na vida, após o professor ter dito que ela era uma menina "muito engraçada" (LISPECTOR, 1987, p.22).

Diante do elogio, Sofia fica corada e receia que o professor pense que ela tenha gostado do elogio, quando, na verdade, sente vergonha e receio diante do que lhe possa acontecer. O professor então, novamente dirige sua fala a Sofia reforçando o comentário anterior de que a aluna era engraçada, mas também a questionando se ela sabia disso. O professor ainda acrescenta que ela também era "uma doidinha" (LISPECTOR, 1987, p. 22) e fala tais palavras com encantamento. O fato de a narradora reconhecer um encantamento na fala do professor, intensifica, a partir de sua perspectiva, o jogo erótico a que o professor a submetera.

A comparação do sorriso do professor à imagem do menino que "dorme com os sapatos novos" (LISPECTOR, 1987, p.22) reforça o jogo erótico, na medida em que a felicidade é tanta que o possuidor não se desapega do objeto possuído mesmo quando dorme. Essa imagem ainda sugere que, tal como o gato não largaria o rabo do rato, o menino não largaria o sapato e, por extensão, nem o professor largaria Sofia. Diante dessa impossibilidade de recuperar o caderno e, também, sua confiança nos adultos, Sofia corre para o parque com a mão na boca e descobre a sua vocação para a escrita. Ela também reflete acerca do efeito sedutor que ela provocara no professor, na medida em que queria atraí-lo para o lado dela, acabando por estabelecer um jogo erótico com o professor. É a partir da reflexão sobre essa experiência que a protagonista, já na fase adulta, narra o que viveu:

> O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé – numa solidão sem dor, não menor que a das árvores – eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. Ali estava eu, menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro (LISPECTOR, 1987, p. 25).

Observa-se que o conto é marcado por elipses e vazios[189], uma vez que a narradora não retoma a vida e os empregos anteriores do professor para explicar o seu silêncio, a sua controlada impaciência e o amor que sentia por ele. Além de ser um elemento que almeja a concisão, a elipse é também uma forma de convidar o leitor a analisar da construção de sentido

[189] As elipses e os vazios a que nos referimos, se assemelham ao que Piglia (2004) chamou de *brechas*, ou seja, indícios ou silêncios a partir os quais o leitor pode participar da interpretação e da construção de sentido para o texto que lê. Vieira (2004, p. 88) esclarece que, na obra de Lispector, o leitor é "estimulado pelos 'vazios' das palavras, não palavras, entrelinhas e silêncios, que fazem da obra um trabalho inacabado, participando subjetivamente dele ao acrescentar seus traços individuais, com o ato da leitura na construção de sentido". Além de o termo "vazio" se relacionar ao que Piglia reconhece como brecha, ele também se aproxima da ideia de vazio, proposta por Iser. Este teórico reconhece que os vazios possibilitam a interação do leitor com o texto, uma vez que caberá ao primeiro reconstituir as conexões dos segmentos do texto a partir do seu ponto de vista.

do texto por meio das brechas que instigam o leitor a questionar tanto sobre o comportamento e a vida do professor como as ações e os sentimentos da protagonista.

> Qualquer um que tivesse sido seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.
> O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele, não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que eu, ofendida, adivinhara. Passei a me comportar mal na sala (LISPECTOR, 1987, p. 11).

Antes de refletirmos acerca da importância das "brechas" no conto, faz-se necessária uma divisão do mesmo em quatro momentos distintos. Cada um desses momentos corresponde à existência de narrativas que, sobrepostas, compõem o conto em sua totalidade: a) a história do conflito entre Sofia e o professor, b) a história que o professor conta para a turma que servirá como base para os alunos escreverem uma composição, c) a composição escrita por Sofia e entregue ao professor, d) a história dos desastres de Sofia narrada e rememorada pela Sofia adulta, que se apropria de alguns dados de *Os desastres de Sofia* da condessa de Ségur. Sobre essa sobreposição de histórias, auxiliares no caráter moderno do conto, a própria narradora Sofia esclarece:

> Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar — uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras (LISPECTOR, 1987, p. 12).

Essa sobreposição de estórias a partir da qual este conto se constitui favorece a presença da *mise en abyme* (escrita em abismo) como um procedimento estruturador para o desenvolvimento dessa narrativa, na qual a protagonista adulta recria, por meio da rememoração, além da sua descoberta sobre a sua vocação como escritora, "a passagem ritualística e iniciática de sua puberdade. O mergulho introspectivo se serve de uma estrutura em *mise en abyme*, fazendo existir vários planos ficcionais para um mesmo sujeito" (ROSENBAUM, 1999, p. 53). Gotlib (1995, p. 144), já havia reconhecido a importância desse procedimento em relação à maneira como a narrativa é tramada pela narradora protagonista adulta. Por isso, afirma: "A redação, como um contar dentro da história que se conta, mas mediante uma reversão no seu contrário, desenha aí um sistema de encaixe e de multiplicação de sentido, que possibilita problematizar os modos de dizer- e contar histórias".

Percebe-se, assim, que tanto a sobreposição de histórias decorrente das incertezas e dos vazios diante dos quais o leitor interage com o texto, atribuindo-lhes sentido e interpretação,

como as “brechas” são procedimentos de escrita que colaboram para a intensificação do conflito e para o desenvolvimento da trama. Como apontado anteriormente, temos o professor como detentor do conhecimento sistematizado, ocupando uma posição social superior à da aluna, que, apesar de estar numa posição social inferior, trava com o professor uma luta de poder. Sofia lança um olhar direto e insolente sobre ele, e tenta de diversas formas fazer com que ele aja em desajuste com a sua função profissional. Entretanto, o professor retribuía os desaforos e as audácias da aluna desviando-se do seu olhar, ignorando-a ou até mesmo gaguejando. Essas ações permitem que o leitor reconheça a hesitação e a insegurança do professor quanto a como agir diante de uma aluna tão incomum, audaciosa e rebelde.

Na descrição que faz de si, contudo, Sofia ressalta a sua estranheza corporal, na medida em que “as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas” (LISPECTOR, 1987, p. 14) e seus olhos eram pensativos, ou seja, tanto sua caracterização quanto a do professor ocorrem de forma fragmentária e metonímica, já que ele é descrito, pela narradora, como “gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos” (LISPECTOR, 1987, p. 11). Isso, até o dia em que ela o vê “bem devagar e inteiro” (LISPECTOR, 1987, p. 18). Essa visão completa que a narradora tem do professor acontece no momento em que ela volta para a sala, durante o recreio, e o encontra a sós. Sem o apoio da turma, a dimensão espaço-temporal se amplia, pois ela passa a enxergar a amplidão da sala vazia e o tempo, assim como o ritmo da narrativa, se desacelera. Os atos da menina tornam-se mais vagarosos em decorrência do seu medo:

> Sozinho à cátedra: ele me olhava.
> Era a primeira vez que estávamos frente à frente por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram.
> Pela primeira vez eu estava só com ele, sem o apoio cochichado da classe, sem a admiração que minha afoiteza provocava. Tentei sorrir, sentindo que o sangue me sumia do rosto. Uma gota de suor correu-me pela testa. Ele me olhava. O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato. A gota de suor foi descendo pelo nariz e pela boca, dividindo ao meio o meu sorriso. Apenas isso: sem uma expressão no olhar, ele me olhava. Comecei a costear a parede de olhos baixos, prendendo-me toda a meu sorriso, único traço de um rosto que já perdera os contornos. Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta — de onde eu correria, ah como correria! a me refugiar no meio de meus iguais, as crianças. Além de me concentrar no sorriso, meu zelo minucioso era o de não fazer barulho com os pés, e assim eu aderia à natureza íntima de um perigo do qual tudo o mais eu desconhecia. Foi num arrepio que me adivinhei de repente como num espelho: uma coisa úmida

> se encostando à parede, avançando devagar na ponta dos pés, e com um sorriso cada vez mais intenso. Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta, e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia.
> Foi quando ouvi meu nome (LISPECTOR, 1987, p. 18).

Nesse trecho, há um jogo associativo que relaciona, no plano das sugestões, o fato de Sofia se encostar à parede, pelo efeito de acuamento provocado pelo olhar do professor, à ideia da sua subjugação erótica. Isso não é percebido até o clímax da narrativa, em que o traço erótico se afirma vigorosamente. Por meio dessa aproximação entre aluna e professor, Sofia, desastrada, atinge o alvo do qual não tinha plena consciência quando, no início do conto, provocava o professor. É, no encontro a sós com ele que, a partir do desejo dele, ela descobrirá o seu próprio desejo e o jogo de sedução do qual participara.

Apesar de longa, essa citação é relevante para nos mostrar como, na narrativa, o espaço parece aumentar e ganhar conotações de uma aparente prisão da qual a narradora tenta fugir sem sucesso, pois o professor, que repetidamente a olhava, agora pronuncia o seu nome, ou seja: quando ela pensa que havia conseguido escapar de seus olhos, sua boca a chama. Essa é a primeira vez que o conto menciona seu nome sem, no entanto, revelá-lo. Tal atitude é importante, pois inicialmente ela se sente vigiada pelo olhar do professor, que, posteriormente, a identifica, chamando-a pelo nome. Nomear e olhar são verbos significativos na literatura clariciana, pois o fato de ele nomeá-la lhe atribui uma identidade demarcada a partir da alteridade dele. O encontro de sua identidade com a alteridade do professor deixa Sofia numa situação desconfortável.

Esse entrecruzamento de duas perspectivas em decorrência da troca de olhares, no entanto, revela o gosto de Lispector pelo quiasmo[190], espécie de jogo especular em que uma identidade se coloca diante de uma alteridade numa relação de espelhamento em que semelhanças e diferenças se entrecruzam. Nesse momento, a impressão que temos é de que o professor parece estar em uma posição privilegiada pelo seu tamanho, posição e experiência diante da pequenez e inexperiência de Sofia.

A escolha do narrador em primeira pessoa e do foco narrativo (narrador protagonista) coloca, porém, Sofia em uma posição privilegiada: a opção pelo narrador-protagonista delimita a perspectiva dos acontecimentos e das personagens apenas segundo a visão da narradora.

[190] Quem aborda o quiasmo é Nádia Battella Gotlib no tópico "Uma aprendizagem dos sentidos", em seu texto *Três vezes Clarice* (1989). "Trata-se a série dupla, de contrários invertidos, à moda do quiasmo, como o desenho de um X, o 'X' da questão, que tem no vértice o seu 'ponto crítico'. Uma imagem é a predominante; e é o simulacro da outra. E tende a dominá-la, assumindo o plano da predominância. Jogo de imagens. Jogo de poder de imagens. Jogo de sedução" (GOTLIB, 1989, p. 19).

Temos conhecimento somente daquilo que pode ser apreendido a partir das sensações, ações e pensamentos da própria Sofia. Apesar de o professor olhá-la repetidas vezes, é Sofia quem enxerga a si mesma e ao professor, percebendo-se amedrontada diante da calma e da curiosidade de seu oponente.

A aproximação da protagonista e do professor acontece gradativamente e o tom de suspense da narrativa é marcado não só pelo efeito de dilatação do tempo e do espaço, a partir da vivência e da percepção de Sofia, como também pela pontuação, uma vez que as duas falas seguintes do professor não se completam e se finalizam com reticências, criando suspense por meio do silêncio:

> - Chegue mais perto…
> Como é que um homem se vingava?
> Eu ia receber de volta em pleno rosto a bola de mundo que eu mesma lhe jogara e que nem por isso me era conhecida. Ia receber de volta uma realidade que não teria existido se eu não a tivesse temerariamente adivinhado e assim lhe dado vida. Até que ponto aquele homem, monte de compacta tristeza, era também monte de fúria? Mas meu passado era agora tarde demais. Um arrependimento estóico manteve ereta a minha cabeça. Pela primeira vez a ignorância, que até então fora meu grande guia, desamparava-me. Meu pai estava no trabalho, minha mãe morrera há meses. Eu era o único eu.
> - … Pegue o seu caderno…acrescentou ele (LISPECTOR, 1987, p. 18).

Entre as falas do professor, a narrativa se dá pela exposição dos pensamentos e conflitos interiores de Sofia. O uso da pontuação expressiva e o excesso de reticências demarcam a fragmentação da fala do professor, interrompida pela apresentação da reflexão da protagonista adulta e do discurso indireto por meio do qual a narradora, adulta, organiza e analisa os pensamentos da Sofia aluna. Essa estratégia auxilia na criação do suspense pelo adiamento e corte da fala do outro, permitindo que a imaginação da personagem se interponha à realidade, na qual o professor, aparentemente, apenas solicita à aluna o seu caderno. Tal situação evidencia a personalidade infantil de Sofia e sua facilidade para criar. A respeito desse jogo entre a palavra e a consciência reflexiva, a narradora adulta comenta:

> As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso (LISPECTOR, 1987, p.12).

A temporalidade também se altera, em virtude da mescla entre os fatos passados (o conflito entre Sofia e o professor, o encontro deles a sós, a descoberta de seu ofício, a morte do professor) e os presentes (o amadurecimento de Sofia e a concretização de seu ofício por meio da organização e da percepção analítica da experiência vivenciada em forma de escrita). O

narrador faz digressões constantes, ora para explicar ou recuperar algum acontecimento importante para o desenvolvimento da narrativa, ora para expor reflexões que só podem ser feitas após a recuperação e a vivência no passado.

Com base nas rememorações de Sofia, é possível destacar três momentos norteadores da narrativa. O primeiro marca o início do conflito entre Sofia (aos nove anos de idade) e o professor. Trata-se de um tempo de hesitação da narradora quanto ao sentimento que a Sofia menina nutria pelo professor. Inicialmente, "ama-o como uma criança que tenta desesperadamente proteger um adulto" (LISPECTOR, 1987, p.11). No segundo momento, a menina sente-se irritada com ele, antes de dormir. Nesse momento da noite, há uma sugestão da atração/sedução da protagonista pelo professor. De manhã, entretanto, ao vê-lo, a irritação desaparecia e ela se sentia "jogada na vergonha, na perplexidade e na assustadora esperança" (LISPECTOR, 1987, p. 12). Os sentimentos do professor eram percebidos como ódio e antipatia pela menina, enquanto ela "desejava apenas o seu bem" (LISPECTOR, 1987, p.12). Ao pensar no "bem" e "na salvação" que desejava ao professor, o sentimento de Sofia se intensifica ao ponto de tornar-se para ela uma missão. Essa "missão", juntamente com a irritação que a Sofia menina sentia antes de adormecer, indicia sua atração pelo professor, pois mesmo sendo criança, tal atração já era portadora de um certo erotismo do qual ela ainda não era consciente graças à sua pouca idade.

> Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. [...], eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado, pois o dele era mortal. Era o que eu fazia, como uma criança importuna puxa um grande pela aba do paletó. Ele não olhava para trás, não perguntava o que eu queria, e livrava-se de mim com um safanão. Eu continuava a puxá-lo pelo paletó, meu único instrumento era a insistência. (LISPECTOR, 1987, p.12-13).

Dessa digressão, na qual o conflito entre a aluna e o professor se instaura, a narrativa salta para quatro anos mais tarde, com um enfoque voltado para o crescimento da personagem. Aos treze anos, ela recebe a notícia da morte do professor, mas é na rememoração dos fatos, quando já está adulta que Sofia, ao narrar sua história, consegue refletir sobre o impacto que essa notícia tivera em sua vida, e agora, já mais madura, reconhece que ela própria estava "totalmente mais garantida" (LISPECTOR, 1987, p.14) perante a sociedade já que não tinha mais a ingenuidade de quando era criança. Essa expressão comprova que a maturidade

sobreveio tanto no âmbito pessoal como no intelectual. Com o corpo organizado, “ela pode se aventurar e estudar um pouco” (LISPECTOR, 1987, p.14).

Outro conflito parece surgir e deflagrar-se nas entrelinhas do texto: há uma “transferência” do conflito que tivera com o professor na infância para o posterior conflito interno entre ela e seu corpo, que, então, não era proporcional em virtude se suas pernas serem muito cumpridas e ela não ser uma flor. Tal desencanto com seu corpo e a vontade de ser como uma flor, ou seja, apreciada, bela e, de certo modo, frágil indicia o estereótipo de mulher ideal para meados dos anos 60, e também reforça a identificação da mulher que ela desejava ser e as personagens dos romances que lia. Esses romances auxiliam, a Sofia menina e entender que o amor nem sempre é correspondido, como ela pôde posteriormente entender que “havia meninos que eu escolhera e que não me haviam escolhido, eu perdia horas de sofrimento porque eles eram inatingíveis, e mais outras horas de sofrimento aceitando-os com ternura” (LISPECTOR, 1987, p. 14). Em meio a essas reflexões, a lembrança da figura do professor dá ao texto um tom de nostalgia e a protagonista adulta atesta que:

> Foi pena o professor não ter chegado a ver aquilo em que quatro anos depois inesperadamente eu me tornaria: aos treze anos, de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha, ele me teria visto como um cromo de Natal à varanda de um sobrado. (LISPECTOR, 1987, p. 14).

Num tom intimista, o texto continua apresentando a reflexão da Sofia adulta e mesclando os fatos rememorados do passado com a sua consciência reflexiva adulta, relembrando a história e o seu relacionamento conflituoso com o professor aos nove anos de idade. Em seguida, salta para os treze anos da protagonista para recordar a notícia da morte do professor, fechando o ciclo das rememorações com a metáfora da boneca partida, presente no conto, na tentativa de dar ao leitor a dimensão de como, a partir da morte do professor, todo o resquício interno daquela infantilidade e inocência haviam se rompido. É um momento representativo que marca a transição da protagonista de um mundo infantil e de sonhos para um mundo no qual a realidade se sobrepõe à fantasia, evidenciando o amadurecimento psicológico da protagonista.

Benedito Nunes (1989) chama esse momento introspectivo da personagem de prática meditativa, pois “[...] a confidência e o memorialismo não diluem a presença do eu-narrador, que contrabalança a efusão lírica [...]”, além disso “A digressão em torno do acontecimento sob a forma de um comentário que o interpreta, integra-se, por conseguinte, ao desenvolvimento da história”, ou seja, neste conto a digressão não é apenas um procedimento por meio do qual a narradora recupera os fatos vividos no passado, é também uma maneira de poder reinterpretar

tais fatos a partir de uma perspectiva mais madura, esclarecendo para o leitor a relevância do episódio rememorado para o desenvolvimento da narrativa e da própria personagem. Por exemplo, quando Sofia, adulta, narra o episódio de sua infância no qual estivera sozinha como professor, tem se aí uma digressão que esclarecerá para o leitor tanto a primeira experiência de cunho erótico vivida por ela como descoberta do seu ofício como escritora.

Segundo Nunes (1989, p. 90-91) "Verifica-se em 'Desastres de Sofia' uma constante oscilação do narrativo ao expressivo e do expressivo ao narrativo". Num tom introspectivo e memorialista, a protagonista relata o que seria, no conto, o terceiro momento representativo da figura do professor em sua infância e, agora, em sua lembrança: o dia em que o professor contou uma história sobre um homem e seu tesouro, solicitando aos alunos uma composição baseada no texto lido. Sofia, então, apresenta uma particularidade de sua composição que se estende, por identificação, à própria produção literária de Clarice Lispector, ao afirmar que ela só sabia usar as suas próprias palavras. Sabe-se que a crítica cedo reconheceu na literatura da autora a forma inusitada de usar as palavras. Sobre esse aspecto, Gilda de Mello e Souza (1989, p. 171) comenta:

> Com efeito, creio que a sra. Clarice Lispector é um dos poucos escritores brasileiros que se propuseram com seriedade o problema da expressão verbal adequada. Dos poucos que meditaram sobre a oposição, de certo modo irreconciliável entre o mundo da palavra e o mundo contraditório o espírito, ensaiando para o problema uma solução pessoal.

No texto, após escrever rapidamente a composição para o professor, Sofia se retira para o recreio, afirmando que "a história que eu transcrevi com minhas palavras era igual à que ele me contara, [...], apenas acrescentando algumas frases finais" (LISPECTOR, 1987, p.16). Essa declaração da narradora demonstra uma outra característica do fazer literário da própria Clarice Lispector: reescrever histórias, valendo-se de referências a outras histórias lidas, como a da Condessa de Ségur e *Chapeuzinho Verm*elho. Tais intertextualidades serão abordadas mais adiante.

Retomando o conto, é no momento em que a Sofia menina retorna à sala de aula durante o intervalo que ela, de certo modo, descobre a sua vocação para escrever em meio a um diálogo angustiante a sós com o professor. Este diálogo é narrado ao estilo clariciano, dilatando o tempo e reduzindo o número das ações. Cria-se, então, um ambiente de enclausuramento que causa desespero na personagem e suspense/expectativa no leitor.

O diálogo desenvolve-se em torno da composição de Sofia e, inicialmente, o fato de o professor desejar conversar com ela é registrado como uma possível vingança por tudo o que

ela havia feito anteriormente com ele na intenção de irritá-lo (ou, como pensava, de salvá-lo). Por isso, a troca de olhares e os questionamentos interiores da personagem principal são importantes, pois reforçam o seu medo e a sua insegurança. No entanto, o professor desejava, aparentemente, apenas saber como havia surgido a ideia colocada em sua composição e se ela mesma havia escrito aquela história que lhe pareceu muito incomum para uma criança de sua idade.

> Como é que lhe veio a idéia do tesouro que se disfarça?
> − Que tesouro? – murmurei atoleimada.
> Ficamos nos fitando em silêncio.
> − Ah, o tesouro!, precipitei-me de repente mesmo sem entender, ansiosa por admitir qualquer falta, implorando-lhe que meu castigo consistisse apenas em sofrer para sempre de culpa, que a tortura eterna fosse a maior punição, mas nunca essa vida desconhecida.
> − O tesouro está escondido onde menos se espera. Que é só descobrir.
> Quem lhe disse isso?
> [...]
> − Ninguém, ora… respondi mancando. Eu mesma inventei, disse trêmula, mas já recomeçando a cintilar.
> [...]
> − Você – repetiu ele lentamente como se aos poucos estivesse admitindo com encantamento o que lhe viera por acaso à boca – você é uma menina muito engraçada, sabe? Você é uma doidinha… disse usando outra vez o sorriso como um menino que dorme com sapatos novos (LISPECTOR, 2016, p. 271-272)

Essa citação, apesar de exemplificar a relação conflituosa da protagonista com o professor no único momento em que eles ficam sozinhos, indicia um desejo secreto e que se manifesta somente nesse momento da narrativa, mas, a partir da leitura do conto como um todo, é possível reconhecer que tal dimensão do conflito se instaura desde as primeiras linhas do texto, desenvolvendo-se ao longo de toda a narrativa, e tornando-se o eixo sobre o qual toda a trama se constrói.

Pode-se inferir, então, que a relação eu *versus* outro é sempre desconfortável e desencadeadora de um desequilíbrio propiciador de uma crise que, nesse caso, revela para Sofia a sua vocação para a escrita, retirando-a de seu lugar de conforto de ser apenas aluna e criança, e atribuindo-lhe uma nova responsabilidade: a da escrita.

> Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras. ... E de repente, com o coração batendo de desilusão, não suportei um instante mais — sem ter pegado o caderno corri para o parque, a mão na boca como se me tivessem quebrado os dentes. Com a mão na boca, horrorizada, eu corria, corria para nunca parar, a prece profunda não é aquela que pede, a prece mais profunda é a que não pede mais — eu corri, eu corria muito espantada. [...]. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. Meu amargo ídolo

> que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência...Com a mão apertando a boca, eu corria pela poeira do parque (LISPECTOR, 1987, p. 23).

Esse trecho consolida o ápice do confronto, pois é esse encontro que faz Sofia amadurecer enquanto ser humano e o professor suspender sua máscara social revelando-se como um homem que deseja a aluna. As revelações são tão significativas que a Sofia menina, desestruturada, não consegue permanecer frente a frente com o professor e corre desesperadamente para o parque na parte externa da escola. A fuga é seguida de náusea e vômito.

Na obra de Clarice Lispector a náusea é emblemática. De acordo com Nunes (1969, p. 97) "a náusea é o momento excepcional, privilegiado, por que passam os personagens de Clarice Lispector nas crises decisivas. Decorrente dessa experiência de contradições e paradoxos que não se resolvem, a náusea provoca uma expansão da consciência no sujeito nauseado. Conforme as palavras do conto:

> O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé — numa solidão sem dor, não menor que a das árvores — eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. (LISPECTOR, 1987, p. 25).

A reflexão acerca da relatividade sobre o que presta ou não, bem como a preferência da narradora pelo que não presta é evidenciada nesse trecho, a partir do qual Sofia pensa acerca da descoberta do seu ofício de ser escritora e de ser vocacionada para tal tarefa solitária de escrever sobre assuntos referentes ao que "não prestava", mas que deveria ser revelado como um tesouro que, apesar de escondido, quando descoberto, modifica a vida das pessoas pelo valor que possui. Assim é o ofício da escrita, um processo de deixar vir à tona as mazelas e mediocridades que nossa máscara social nos faz esconder, mas que estão em nosso íntimo. A escrita oferece esse tesouro descoberto pelas palavras e pelos silêncios que ecoam do escritor para o texto e, posteriormente, para o leitor, modificando-o. Em relação ao traço erótico na narrativa, essa citação, também é esclarecedora porque, no parque, sozinha, ela reflete acerca do fato de que mesmo seu corpo sendo considerado por ela estranho e disforme, ele despertava desejo nos homens, representados, aqui, pelo professor.

> Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido da história, eu de algum modo já me prometia por escrito, que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. [...] a minha grande obstinação, eu daria tudo que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada (LISPECTOR, 1987, p. 17).

Desde o início desse excerto temos a presença da subversão, uma vez que a Sofia menina subverte a "moral"da história contada pelo professor. Em vez de concluir pela valorização o trabalho, ela conclui pela moral oposta. O paralelismo instaurado pela *mise en abyme* nos obriga a reconhecer que a narrativa da Sofia adulta, ao revisitar sua infância, subverte a história escrita pela condessa de Ségur. Por fim, a identificação Sofia – Clarice mostra que Lispector se apropria e faz paródia a sério de "Os desastres de Sofia" da condessa de Ségur. A subversão, no conto narrado pela Sofia adulta também, se dá na estrutura da história, que se distancia do conto tradicional por ser uma narrativa dispersa e fragmentária pautada nas digressões do narrador bem como nas sensações e impressões da protagonista, não obedecendo a uma sequência temporal linear das ações, e utilizando-se de procedimentos como a epifania, o fluxo de consciência e o monólogo interior para retratar o tempo vivido. O ponto de partida é a experiência e a vivência com base no tempo da duração.

Exemplificamos essa transgressão na escrita do conto tradicional com a narração da relação de Sofia com o professor, pois tudo o que sabemos a respeito desse relacionamento constrói-se a partir da visão da narradora, que, até a metade do conto, apresenta-nos apenas uma visão parcial do seu antagonista. Nesse sentido, a estratégia de "borrar", ou seja, de não dar uma definição clara e completa tanto das personagens como dos objetos é um procedimento muito utilizado pela escritora. Lispector opta por fazer com que a definição das coisas e os limites do espaço sejam condizentes com a percepção e a sensação da personagem. Essa tática recai sobre o narrador, a personagem, o tempo, o espaço e, até mesmo, sobre a noção de gênero textual, pois em todos esses aspectos a escritora não demarca os limites que poderiam ser caracteristicamente marcados. Seu narrador não é somente aquele que narra a história, mas o que também participa dela de modo tão ativo que suas interferências e digressões alteram a demarcação temporal e espacial, borrando também esses limites em decorrência das sensações e impressões vivenciadas pelo narrador protagonista.

Deste modo, a sala de aula ganha novas dimensões a partir da percepção-sensação de Sofia quando ela está sozinha com o professor, diferentemente do tamanho que esse espaço possui quando ela está acompanhada de seus amigos. O mesmo acontece com o parque que, inicialmente, era visto pela personagem como um lugar de libertação das obrigações escolares para, depois, tornar-se o local para o qual Sofia corre na tentativa de livrar-se do que viveu com o professor.

Além da paródia a sério da Condessa de Ségur, este conto se vale, em seu desfecho, da apropriação para fazer uma alusão ao conto "Chapeuzinho Vermelho" compilado por Charles

Perrault e publicado em 1697: faz uma referência ao lobo, que, apesar de possuir garras como o animal, difere do conto tradicional infantil por se apresentar como algo inerente ao homem, ou seja, a palavra lobo ganha uma nova conotação em que ela representa a dimensão erótica do homem.

> Como uma virgem anunciada, sim. Por ele me ter permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doe demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (LISPECTOR, 1987, p. 26).

Esta citação, em seu início, apresenta uma simbologia religiosa. A própria narradora se reconhece como uma virgem anunciada. Essa metáfora alude à passagem bíblica da anunciação do anjo de que Maria, ainda virgem e jovem, daria à luz a Jesus. Nesse sentido assim como Maria, Sofia também vivencia, no encontro a sós com o professor, o processo da anunciação do seu ofício e, também, da sua primeira vivência erótica. Por meio do reconhecimento do desejo do professor por ela e do elogio dele sobre a composição que ela escrevera, Sofia passa a ser tanto "a mulher do rei da criação" como do lobo, ou seja, há uma flutuante forma de representação no seu posicionamento em decorrência das transformações que a escrita e a experiência erótica lhe permitem vivenciar.

A composição, simboliza, nesse sentido, o início do crescimento de Sofia, pois é essa composição que a aproxima do ser adulto na narrativa, representado na figura do professor, levando-o a, inicialmente, questioná-la a respeito da autoria do texto que ela escreveu, para depois reconhecer a grandiosidade de sua produção que, além de bonita, era também diferenciada, posto que Sofia tinha subvertido a moral convencional.

O parágrafo final do conto inicia-se pelo uso das reticências que, nesse caso, marcam o fim de uma digressão e o início de um aparente desfecho. Após as reticências, temos a expressão "e foi assim" utilizada, para encaminhar a história narrada pela Sofia adulta para o seu final. No entanto, há ainda nesse parágrafo digressões da narradora que atestam que essa expressão também aponta para o início do aprendizado de ser amada para, a partir desse amor, poder pela sua escrita, "suavizar a dor de quem não ama" (LISPECTOR, 1987, p. 25). Contudo, mesmo

encerrando esse conto, a narradora antecipa que não vai parar de escrever, porque os novos motivos “fazem outras histórias” (LISPECTOR, 1987, p. 25).

Além dessa questão da continuidade de seus escritos, a narradora, no último trecho da narrativa aponta para outro valor da contística clariceana referente ao espaço, ou seja, o parque deixa de ser concebido como um cenário de paisagens estáticas e passa a ser registrado a partir das percepções-sensações da personagem. Esta subjetivação do espaço é o que lhe dá dinamismo e integração com o conflito interior da personagem. A relevância desse elemento deve-se ao fato que, no conto, o espaço orgânico para o qual a personagem corre a fim de se refugiar e se reintegrar à condição infantil que é abalada no encontro erótico dela com o professor é o lugar em que ela se reestrutura e cresce a partir de seu mergulho interior. Em Lispector, todo contato das personagens com a vida fora do que se conhece como “vida em sociedade” é sempre fascinante, encantatório, terrível e necessário para que o amadurecimento da personagem se consolide pelo contato com a matéria crua da vida regida pela natureza.

> Ali fiquei ofegante de olhos fechados, sentindo na boca o amargo empoeirado do tronco, os dedos mecanicamente passando e repassando pelo duro entalhe de um coração com flecha. [...] E de cansaço abaixando àquela suavidade primeira uma cabeça finalmente humilde que de muito longe talvez lembrasse a de uma mulher. A copa das árvores se balançava para a frente, para trás. (LISPECTOR, 1987, p. 25- 26).

A sala de aula também é um espaço significativo, uma vez que, inicialmente, ela é descrita como o local no qual Sofia desafiava e corajosamente irritava o professor com suas travessuras, pois estava em companhia de seus colegas de classe, fato que lhe dava certa segurança. No entanto, quando ela torna à sala de aula no intervalo, a sala parece mais comprida e o professor mais alto e forte, pois agora estava sozinha com ele, sentindo-se amedrontada e desprotegida. Já o jardim, inicialmente amplo e solitário, apesar de convidativo, torna-se povoado e seguro no recreio para, depois do encontro de Sofia com o professor a sós, tornar-se simultaneamente acolhedor e intimidador. Desse modo, nota-se que o modo como os espaços são percebidos pela personagem se modifica na medida em que a situação dramática se altera com a mudança dos papéis de Sofia e do professor. E isto se reflete na escrita:

> E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas (LISPECTOR, 1987, p.11).

> Pela primeira vez eu estava só com ele, sem o apoio cochichado da classe, sem a admiração que minha afoiteza provocava. [...] Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como

> eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. (LISPECTOR, 1987, p. 17-18).

Relacionado ao espaço, o tempo também se apresenta como um elemento caracterizador da modernidade do conto em questão, pois ele não segue uma cronologia sequencial linear das ações, até mesmo porque, devido às digressões do narrador e ao caráter introspectivo e memorialista da narração, a rigidez na demarcação temporal não seria possível. No entanto, algumas expressões podem ser encontradas disseminadas pelo conto, em uma tentativa de organização temporal dos acontecimentos. Expressões como a idade da personagem – "Eu tinha nove anos e pouco" (p. 12), "aos treze anos" (p. 15) - em certos episódios que compõem a narrativa, bem como há marcas temporais que atestam a passagem do tempo como "quatro anos depois" e "voltando quatro anos atrás" (p. 15). Tuo isso auxilia na organização do enredo, mas não é suficiente para que a história seja contada de modo linear. Já as reflexões interiores da narradora protagonista decorrentes das digressões, "suspendem" o tempo cronológico e dilatam o tempo da duração.

O tempo, na obra de Lispector, é um elemento instigante e dinâmico porque sua existência não decorre de uma demarcação sequencial linear de ações, mas liga-se intimamente à condição psicológica e mental da personagem. Por isso, as digressões do narrador são importantes. Nesse conto, são elas que nos revelarão a fluidez do tempo e nos permitirão reconhecer o valor de cada experiência vivida enquanto ela é rememorada por um narrador em primeira pessoa. A respeito dessa relação entre tempo e vivência interior da personagem Adam Abrahan Mendilow afirma:

> Mais sugestiva, portanto, é a apreensão do modo como o tempo passa ou do modo como a personagem o sente passar, enquanto distinta da afirmação sumária de que passou vagarosa ou rapidamente. Isso se pode conseguir através da variação do andamento, [...], permitindo que o leitor siga o processo dos pensamentos do personagem e a sequência de suas impressões sensoriais (MENDILOW, 1972, p. 147).

O tempo, nesse conto, é similar ao proposto na citação acima. Durante o processo epifânico simultaneamente revelador da vocação de Sofia para a escrita e de sua condição de mulher para o desejo de um homem, o andamento do tempo se altera. Os verbos que definem o modo como a personagem entrou na sala de aula são "voar" e "correr", atestando a rapidez com que o tempo passava durante o recreio e a vontade de Sofia de aproveitar o máximo o período em que podia ficar fora da sala de aula. No entanto, a partir do momento em que ela fica frente a frente com o professor, suas ações tornam-se vagarosas a ponto de seus passos quase cessarem. Esse momento marca uma expansão no tempo, decorrente da lentidão com que as

ações da protagonista ocorrem sob o olhar do professor. Tal parte da narrativa apresenta-se rica em detalhes, auxiliando à desaceleração do tempo e promovendo certo suspense:

> Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta — de onde eu correria, ah como correria! a me refugiar no meio de meus iguais, as crianças (LISPECTOR, 1987, p. 18).
> Devagar, para ele não perceber, recuei as costas até encontrar atrás delas a parede, e depois a cabeça recuou até não ter mais para onde ir. Daquela parede onde eu me engastara toda, furtivamente olhei-o (LISPECTOR, 1987, p.20).

> Eu ainda tinha muito mais corrida dentro de mim, forcei a garganta seca a recuperar o fôlego, e empurrando com raiva o tronco da árvore recomecei a correr em direção ao fim do mundo.
> Mas ainda não divisara o fim sombreado do parque, e meus passos foram se tornando mais vagarosos, excessivamente cansados. Eu não podia mais. Talvez por cansaço, mas eu sucumbia (LISPECTOR, 1987, p. 24).

Com base nessas citações, observamos que a perspectiva temporal se altera em decorrência da presença ou da ausência do olhar do outro. Quando está sob o olhar do professor, a protagonista torna-se vagarosas mas, ao distanciar-se dele e de seu olhar, as suas ações tornam-se mais ágeis e o tempo, igualmente, se acelera.

O olhar é um elemento norteador da narrativa de Lispector, é a partir do jogo especular que o conflito se intensifica e que a epifania não só se inicia como também se desenvolve. A significação do olhar é marcada em dois momentos distintos: o início da narrativa e o momento fatídico em que Sofia retorna à sala de aula durante o intervalo. No primeiro momento, Sofia, por estar acompanhada de seus colegas de sala, olha por diversas vezes para o professor que parece desviar o olhar ou simplesmente ignorá-la. No segundo momento, é o professor quem, inicialmente, olha para ela, despertando-lhe certo desespero e medo. Isto, a ponto de ela sentir que o olhar dele a acompanhava independentemente do que ela fizesse naquela sala de aula.

A pronúncia do nome da protagonista pelo professor, faz com que a sala ganhe uma nova conotação na narrativa. Por meio dos olhos, o professor se apresentará totalmente para a aluna, que reconhecerá nele "o homem da sua vida" (LISPECTOR, 1987, p. 18). Enquanto ela vê o professor transformar-se totalmente diante de seus olhos, ela se reconhece e se "apaga" diante da grandeza dele. Novamente, depois da fala do professor, que lhe pede para pegar o seu caderno, a perspectiva se altera a partir do olhar súbito de Sofia, que, agora aliviada, consegue andar, apesar da "mão gaguejante" (LISPECTOR, 1987, p. 19), enquanto, dessa vez, o professor fica imóvel a ponto de não conseguir entregar-lhe o caderno. A partir dessa atitude, ambos trocam olhares e passam a se observar. Sofia, entretanto, sente-se invadida quando o professor

retira lentamente os seus óculos e passa a olhá-la com os olhos nus[191]. O fato de enxergar sem os óculos permite uma visão melhor e mais detalhada daquilo que está perto dos olhos. No entanto, esse processo é recíproco, porque Sofia sente-se 'decifrada' pelo professor, o que permite também que ela o decifre e perceba com detalhes a região de seus olhos, reconhecendo sua escassez de cílios e suas sobrancelhas, que "pareciam duas baratas doces" (LISPECTOR, 1987, p. 19).

Essa metáfora sinestésica utilizada por Sofia alude a outros textos de Clarice Lispector. Faz, de certo modo, menção ao conto "A quinta história" e ao romance "A Paixão Segundo G.H". Nesses textos, a escritora demonstra a relação de suas personagens com o mundo orgânico, representado, metonimicamente, pela barata que, no primeiro texto acaba sendo diariamente dizimada de modo cruel, ao passo que, no segundo texto, acaba sendo ingerida após um longo processo de reconhecimento e de amadurecimento de G.H. Apesar de os dois textos mencionarem relacionamentos de suas personagens com baratas, o conto em análise se aproxima mais especificamente do segundo, considerando-se que o sabor doce das coisas só pode ser apreciado pelo paladar. Ou, ainda, valendo-nos de um outro significado do vocábulo 'doce', é possível pensar que o professor, sem os seus óculos tem o semblante mais agradável, a ponto de a feiura tornar-se aceitável pela doçura com a qual seus olhos nus mostram-se a Sofia.

O texto, a partir desse momento, passa a enfatizar somente a aproximação dos olhares que, figurativamente, pareciam estar separados apenas por uma fechadura. A aproximação é tão reveladora que Sofia parece enxergar dentro do olho do professor a projeção de um outro olho com lágrimas. Sofia devaneia ao descrever, por meio de imagens insólitas, a formação de uma nova nuance do antigo professor que, parecendo ter saído das entranhas de uma barriga aberta, consegue sorrir após muito esforço.

Sofia, por esse processo, consegue ver o renascimento de um professor mais livre de suas amarras sociais e, de certo modo, mais infantilizado. Nesse artifício de troca, ela recebe "a entrega dele e de sua barriga aberta", e "o seu peso de homem" (LISPECTOR, 1987, p. 21), ou seja, ao experimentar uma aproximação erótica, Sofia amadurece enquanto o professor se infantiliza. A protagonista, porém, sente-se angustiada e despreparada para o evento por certificar-se que "era cedo demais para ver como nasce uma vida" (LISPECTOR, 1987, p. 21). O transformação vivida por Sofia é emblemática e ambígua, pois articula à surpresa e ao choque da aproximação erótica com o professor a descoberta de sua potencialidade para a escrita.

[191] A ação de tirar os óculos é bem significativa, pois o mesmo acontece nos contos "O crime do professor de matemática" e "Evolução de uma miopia".

Não suportando saber da sua responsabilidade e acreditando ser muito jovem para desempenhar tal função, a protagonista entra em uma profunda crise que resulta, como já foi dito em náusea e vômitos, obrigando-a a correr para longe dele e a entrar no parque, onde, enfim, se dá conta de que aquele professor também era ela e que sua vocação para escrever era um de seus tesouros.

É evidente nesse conto a narração simultânea de duas histórias. A primeira narra o relacionamento conflituoso entre uma aluna e seu professor. A segunda narra a simultânea autodescoberta de Sofia como objeto de desejo do professor e como vocacionada para a escrita. A epifania que se manifesta no momento a sós de Sofia com o professor revela à protagonista um duplo poder de sedução: a dimensão erótica da epifania na qual, Sofia, aos nove anos, reage com náusea e vômitos, e a dimensão literária, digamos assim, da epifania, a qual a Sofia adulta reagirá revisitando, com o auxílio da intertextualidade e alusão literária, sua vida e o episódio que a marcou.

Feita a análise do conto, convém ressaltar a presença da metatextualidade, que permite a inserção de comentários decorrentes das digressões do narrador como procedimento por meio do qual ele reflete sobre questões pertinentes ao seu fazer literário no momento em que narra a história. A metatextualidade, nesse conto, decorre, da maneira como a narradora decide narrar a sua história, ou seja, através de um narrador que se distância temporalmente da experiência vivida quando criança para poder avaliá-la em um momento posterior ao ocorrido. A metatextualidade está evidenciada, por exemplo, no seguinte fragmento e perpassa, como já foi dito, todo o texto através de sua organização e fragmentariedade.

> O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto –, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas em tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras (LISPECTOR, 1987, p. 12).

O jogo a que a narradora se refere diz respeito ao fato de, prazerosamente, ela não conseguir mais deixar o professor em paz e de renovar diariamente a luta para “a salvação daquele homem” (LISPECTOR, 1987, p. 12) que não conseguia ser livre. O professor era alguém fechado em si mesmo e no seu silêncio.

O uso da linguagem metafórica também contribui para a metatextualidade que se estabelece por meio da intertextualidade, pois no trecho em que se refere a si como "prostituta" e a ele como "santo", é possível reconhecer uma menção à passagem bíblica em que uma prostituta entra no local em que estava Jesus e lava seus pés com perfume, lhe oferecendo o que ela tinha de melhor. Além disso, o relacionamento entre o Vício e a Virtude, a prostituta e o santo é um tema recorrente na literatura. Nesse caso, mesmo se colocando em uma posição inferior ao professor, ela, inconscientemente, lhe ensina que a liberação do desejo por meio do corpo também liberta. Nesse sentido, a protagonista também se sente incumbida de uma missão: oferecer a ele, apesar de saber que paradoxalmente sua sabedoria é ruim, a libertação de seu íntimo e de seus sentimentos. Entretanto, quando o professor lhe sorri e se despe de seu papel social, ela se assusta e foge, não conseguindo se alegrar com sua conquista e vomitando.

Outro aspecto da metatextualidade, nesse conto, é a reflexão sobre a palavra. A narradora, ao constatar as potencialidades da palavra, reconhece que é preciso tomar cuidado com as palavras para que, ao narrar, elas não a antecedam nem ultrapassem, não a tentem nem a modifiquem. É preciso, pois, ter algum controle sobre elas. Este controle se estende, naturalmente, a todo o texto, formado de muitos fios como um tapete, formado de muitas histórias que, entrelaçadas, compõem a narrativa de Sofia (*Os desastres de Sofia*, *O leão e o rato*, *Chapeuzinho Vermelho*, etc...).

A metatextualidade é tematizada na metáfora do tapete, que figurativiza a própria construção da narrativa. A narradora, escritora de seu próprio relato, é adepta da ideia de que uma história se desenvolve a partir do enredamento de muitas outras que se cruzam para constituir uma nova narrativa, como se fragmentos de narrações se encaixassem em outros e auxiliassem no desenvolvimento de novas histórias, numa escrita labiríntica na qual o texto se constitui a partir de vários intertextos, alusões, associações e/ou citações.

A construção desse texto digressivo é interessante já que, dentro da digressão maior que permite ao narrador rememorar os fatos, além de analisá-los e organizá-los através da escrita, a narrativa é constituída por digressões menores como o episódio da morte do professor. Esse processo construtivo que possibilita a inserção de fragmentos na constituição do texto é uma forma não só de criar micronarrativas que integram a narrativa maior, como também pode representar uma forma de prolongar uma narrativa, adiando o seu final – o que remete, na própria narração, às *Mil e uma noites*.

5.5 Análise do conto "A quinta história"

Este conto foi publicado, de acordo com Mariangela Alonso (2015), pela primeira vez, em 1960, na revista *Casa e Jardim*, em 1962 na revista *Senhor* e, posteriormente no livro *A Legião Estrangeira* em 1964. Volta a aparecer em 1969 no *Jornal do Brasil*, do qual Clarice era cronista semanal, com o título "Cinco relatos e um tema" para, depois, ser republicado em *Felicidade Clandestina*, no ano de 1971, com o mesmo título com que fora publicado originalmente. Mantendo o título da crônica do *Jornal do Brasil*[192], esse texto passa a compor a coletânea de crônicas *A descoberta do mundo*, publicada pela primeira vez em 1984.

Este conto narra a estória de uma dona de casa que consegue uma receita de como matar baratas após se queixar delas. Com a receita, cedida por uma senhora que a ouvira, a dona de casa decide fazê-la e, misturando a mesma medida de açúcar, farinha e gesso consegue se livrar das baratas que a incomodavam, matando-as. Mas, ao matar as primeiras baratas e ao comprovar a eficácia da receita, a dona de casa continua a preparar o veneno com mais precisão e intensidade na concentração dos ingredientes a fim de não só matar as baratas do lugar onde ela morava, e sim, cada barata que existisse. Assim, seu propósito torna-se mais abrangente e obsessivo.

A obsessão da narradora protagonista era tão grande que, durante o dia ela preparava o veneno e, de madrugada, se levantava para contemplar as baratas mortas e ficar imaginando como teria sido a morte das baratas com base na posição em que elas eram encontradas. Após descrição das posições e maneiras como as baratas eram encontradas mortas, a narrativa progride para o questionamento da dona de casa a respeito da continuidade ou não da fabricação do veneno e, optando por continuar a produzi-lo, a narradora ostenta em segredo a virtude de que todos os dias a sua casa seria dedetizada. A ideia e repetição dessa ação de fabricar o veneno e de matar diariamente as baratas é reforçada, no final do conto quando, ao iniciar um novo dia e uma nova história, a narradora retoma a situação que iniciava as narrativas anteriores, ou seja, sua queixa pela presença das baratas.

As informações referentes à transposição de gênero pela qual passa o texto literário quando publicado, inicialmente, em um livro de contos para, depois, ser republicado em uma seção de crônicas do *Jornal do Brasil*, demonstram a falta de interesse da escritora em enquadrar rigidamente seus escritos em um gênero pré-estabelecido. Nesse sentido, pode-se reconhecer certo caráter subversivo do texto clariciano, que, não se enquadrando em um único gênero textual, é capaz de conciliar características tanto do conto quanto da crônica, propiciando uma reflexão sobre a fragilidade da demarcação fonteiras rígidas entre tais gêneros.

[192] Clarice Lispector publicou textos de natureza diversa sob a rubrica "Crônica" em uma coluna no JB.

Para averiguar a conciliação de características tanto do conto como da crônica, neste texto, dois autores são relevantes: Yudith Rosenbaum (1999) e Salvatore D´ Onofrio (2009).

Na visão da primeira autora, esse texto pode ser considerado um conto devido à sua brevidade e à sua reduzida dramaticidade se comparado ao romance. Além disso, a duração temporal dessa narrativa é breve, e seu espaço reduzido. Contudo, para D´Onofrio (2009), ele também pode ser uma crônica, já que narra um acontecimento, aparentemente banal e cotidiano, num espaço e tempo determinados. A partir dessas considerações, é possível reconhecer que esse texto coloca em questão a demarcação do gênero e o enquadramento de sua narrativa em apenas um deles.

Outra observação em relação à publicação desse texto tanto como crônica quanto como conto refere-se ao título, pois, no primeiro caso, a crônica se intitula "Cinco relatos e um tema" e, no segundo caso, o título atribuído ao conto é "A quinta história". Nesse sentido, a diferenciação entre relato e história se faz necessária, já que ambas as denominações, apesar de pertencerem ao universo narrativo porque narram acontecimentos vivenciados e rememorados pelas personagens num determinado tempo e espaço, possuem algumas particularidades que os aproximam sobretudo em relação ao comprometimento da narrativa do acontecimento com a verdade e com a instauração de um conflito. Os relatos não pressupõem conflitos, nem descrições bem elaboradas, ao passo que as histórias que compõem um texto literário têm no conflito dramático um elemento estruturador da narrativa. Sobre a diferenciação entre o relato e o conto, Gotlib (1988, p. 12) esclarece:

> O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois *relatar* implica que *o acontecimento seja trazido outra vez*, isto é, *re* (outra vez) mais *latum* (trazido) que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que é testemunha ou teve notícia do acontecido.
> Um conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos.

Com base nessa citação, é possível perceber que, em ambos os casos, ou seja, quando pretende que o texto seja publicado como crônica ou como conto, a escritora busca intitular os escritos de acordo com os gêneros em questão. Desse modo, o texto que será publicado como crônica recebe o título de "Cinco relatos e um tema". O uso do termo relato antecedido pelo numeral cinco, nesse caso, permite a antecipação, por parte do leitor, não só de que esta será uma narrativa recontada e rememorada pelo narrador cinco vezes, mas, também, que o elo que unirá as histórias será a temática.

Contudo, mesmo que o título demonstre, possivelmente de forma irônica, a tentativa inicial de narrar uma história sem a pretensão de ter um conflito e um vínculo com a ficção, tal intuito fracassa juntamente com a possibilidade de se escrever cinco relatos, uma vez, desde a primeira narrativa a queixa da narradora em relação às baratas já se havia instaurado e, até o fim, matar baratas se tornara a sua obsessão. A relação entre os acontecimentos e a realidade dos fatos também se perde à medida que o texto avança, e o conflito aumenta a ponto de as baratas se personificarem a partir da forma como a narradora as vê, tornando-se obcecada com a morte delas.

O fato de as narrativas do texto serem denominadas de histórias ou relatos demonstra que a tentativa de enquadramento das narrativas pelo veículo (livro ou jornal) no qual elas serão publicadas não é bem-sucedido, já que a narrativa permanece a mesma, independemente do nome que recebe. Neste conto, o gênero textual não pode ser definido com precisão, já que "todos os parágrafos se constróem sobre as variações de um mesmo argumento" (ROSENBAUM, 1999, p.151): a queixa de baratas e a necessidade de matá-las.

No caso do título "A quinta história", ele faz referência ao livro *As mil e uma noites*, no qual a narradora das histórias inventava a cada dia uma nova narrativa a fim de entreter o sultão e prolongar, com isso, a sua vida. Isto possibilita uma percepção, por parte do leitor, de que haverá uma sequência de narrativas nas quais o desencadeamento dos acontecimentos de cada uma delas colaborará para a escrita da próxima e para a intensificação do conflito dramático. É como se, ao recontar cada uma das histórias, a narradora fosse nos revelando gradativamente a transição da queixa em relação às baratas até o ritual obsessivo de dedetização que passa a fazer parte das ações que compõem o seu cotidiano.

Estruturalmente, essa narrativa compõe-se de seis parágrafos. Sendo que, no primeiro, a narradora apresenta ao leitor o projeto narrativo sobre o qual construirá o texto, ou seja, desde o início de seu texto ela demonstra que está refletindo acerca de seu processo de escrita. Por isso, ela esclarece que a história poderia ter vários títulos além do escolhido por ela. No entanto, a escolha de um título mais genérico possibilita a inserção dos demais títulos nas três estórias que ela escreverá e que comporão a quinta estória. A respeito dos títulos das narrativas que compõem o todo textual, a narradora escreve:

> Esta história poderia chamar-se "As Estátuas". Outro nome possível é "O Assassinato". E também "Como Matar Baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 1987, p. 81).

É interessante observar que, já no início do conto, a metaficção, ou seja, a reflexão sobre a própria escrita, está presente e se articula com o procedimento da *mise en abyme* e com a

alusão/citação das *Mil e uma noites* para compor uma espécie de moldura metanarrativa dos episódios que serão narrados. Em relação à composição deste conto, é interessante observar que ela é fruto do entrecruzamento de várias estórias, a saber: a) a história de como a dona de casa adquiriu a receita para matar baratas, b) a história conflituosa entre a dona de casa e as baratas e suas variantes, c) a história da mulher que envenena as baratas, d) a história que a narradora sugere que o leitor desenvolva, a partir das variações da mesma estória que ela narra, e) a história da própria construção da narrativa, ou seja, a reflexão sobre a melhor forma de narrar a experiência vivida pela protagonista.

Todas essas estórias que compõem esta narrativa colaboram para a instauração da *mise en abyme* como um procedimento estruturante do conto em questão. De acordo com Alonso (2015, p. 402) "o procedimento narrativo da *mise en abyme* caracteriza-se pela auto-textualidade ou reduplicação interna da obra, demonstrado nas relações possíveis dum texto consigo mesmo, viabilizando os processos de iteração e especularidade".

Nesse sentido, tanto a repetição como a averiguação favorecem a construção da estória e de seus prolongamentos e/ou desdobramentos em várias outras, cujo fio condutor é a morte das baratas. Em relação a esse eixo de desenvolvimento, Nunes (1989, p. 93) comenta: "Um só acontecimento (a morte de baratas) é visto de quatro maneiras diferentes e compõe quatro estórias distintas", que se modificam a partir da perspectiva e do tom que o sujeito-narrador lhe atribui. Assim, o primeiro parágrafo caracteriza-se como uma narrativa-moldura na qual as estórias subsequentes se enquadrariam, ou seja, elas deveriam possuir verossimilhança interna, não se contradizerem entre si e deveriam tematizar a morte das baratas, podendo variar o ângulo de percepção do fato.

A alusão a *As mil e uma noites*, além da estrutura da *mise en abyme*, é outro procedimento que colabora com a metatextualidade deste conto, pois, ao aludir às histórias de Sherazade[193], a narradora clariciana está se identificando com ela no sentido de que a cada dia, tal qual Sherazade, ela também criará uma narrativa que retomando a anterior, prolongará tanto a sua "dupla vida de feiticeira" (GOTLIB, 1995, p. 281), quanto possibilitará, também, que ela narre as diferentes possibilidades e aspectos da morte das baratas. A narração e a vida, (ora como forma de presenciar a morte, ora como forma de escapar da morte), são os elementos responsáveis pela semelhança entre o conto clariciano e as narrações de Sherazade.

[193] Sherazade é a narradora do livro *As mil e uma noites.* Nesse livro, ela narra as histórias que contava ao sultão Shariar na tentativa de prolongar sua vida, já que após ter descoberto que a sua esposa o traíra, o rei ordena que ela e seu amante sejam mortos e toma a decisão de casar-se com uma mulher a cada noite, mandando mata-la no dia seguinte. Sherazade é uma dessas mulheres que se casa com o rei, mas, para não morrer, decide contar-lhe histórias que se estenderão por mil e uma noites.

No entanto, se para a narradora dos contos árabes a narrativa prolonga a vida e afasta a morte, para a dona de casa de "A quinta hitória", ironicamente, não só aproxima a morte das baratas, como também amplia a possibilidade da narração dos diversos aspectos desta, prolongando o tempo em que a morte é retratada no conto. Vale ressaltar que tanto nas narrativas de Sherazade quanto nas histórias da dona de casa, a possibilidade de se criar uma nova narrativa a partir do desdobramento da anterir, por meio do procedimento de *mise en abyme*, faz com que o desfecho das narrativas em questão se adie enquanto a narradora viver. Sobre esse adiamento do desfecho, Daniela Mercedes Kahn (2000, p. 17) comenta:

> O conto se constrói a partir do desdobramento da própria narrativa de modo que cada estória é a estória anterior acrescida de novos elementos. Seguindo o modelo dos contos árabes, essa estória, que trata da morte, adia constantemente o seu próprio final, recusando-se a assumir uma forma finita e definitiva.

Em relação aos três subtítulos − "As Estátuas", "O Assassinato" e "Como matar baratas" − é relevante observar que o primeiro se refere a uma forma metafórica de denominar as baratas depois de mortas, o segundo faz referência à crueldade com que a narradora mataria as baratas e, por fim, o terceiro remete à uma breve síntese da história. A sequência em que os subtítulos aparecem parece sugerir uma subversão na sequência lógica de como os fatos deveriam aparecer no conto tradicional. Numa narrativa tradicional, o narrador primeiramente apresentaria a receita[194] para matar as baratas, depois narraria a forma como o assassinato aconteceu e, por fim, compararia metaforicamente as baratas a estátuas devido à imobilidade que a morte lhes conferia. Ao propor para o leitor que qualquer um desses títulos era possível, a narradora está atestando que todas essas estórias estarão no conto maior, que ela intitula de "A quinta estória".

Apesar de, inicialmente oferecer ao leitor, três possibilidades de títulos para uma mesma história, a narradora opta, num processo metatextual instaurado desde o início do texto, por uma organização mais lógica e tradicional dos passos utilizados por ela para exterminar as baratas. Por isso, a primeira história se chama "Como matar baratas" e expõe ao leitor a receita ensinada pela vizinha para resolver o problema da narradora com as baratas. A segunda expõe minuciosamente as reflexões da narradora no momento em que ela prepara a receita a fim de matar as baratas. A narradora expõe ao leitor que, enquanto prepara o elixir da morte, a perversidade toma conta dela, pois só então ela se sentia responsável pelas baratas, que estavam

[194] Com base em Aparecida Maria Nunes, Gotlib (1995, p. 279) chama a atenção para o fato de Clarice Lispector ter publicado no dia 8 de agosto na coluna "Entre Mulheres", da qual fora responsável de 15 de maio a 12 de setembro e 1952, uma receita para matar baratas, cujo título era "Meio comico, mas eficaz". Essa teria sido provavelmente a inspiração inicial para esse conto.

no andar de baixo e à noite subiam pelos canos e invadiam o seu apartamento. A terceira estória descreve o momento em que a narradora se depara com as baratas mortas e endurecidas como estátuas. Essa última narrativa que recebe um título marca um aparente fim do conflito entre a narradora e as baratas.

Contudo, o conflito não se encerra com a morte das baratas, mas se desdobra e se intensifica à medida que os dias se sucedem e as baratas ressurgem nos canos a cada noite, obrigando a narradora a decidir se ela iria ou não renovar o que ela denomina de "açúcar letal". Nesse momento, é perceptível a ampliação do conflito: passa da narradora em relação às baratas para dela em relação a si mesma, uma vez que se vê obrigada a escolher entre "eu ou minha alma" (LISPECTOR, 1987, p. 84), optando, no fim, por ela e por sua dupla vida de feiticeira, na qual preparava todo dia, ritualística e obsessivamente, a receita para matar baratas.

> Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? No vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi dedetizada" (LISPECTOR, 1987, p. 84).

A partir dessa citação, é possível perceber a presença de certa similaridade entre a história narrada e o conto infantil "João e Maria", no qual uma bruxa se valia dos doces que fazia para seduzir as crianças até sua casa e, então, capturá-las, engordá-las, matá-las e comê-las. Em ambos os casos, há feiticeira que dedica parte dos seus dias para preparar a receita que, no final, resultará na morte de inocentes.

O conto "A quinta estória", como já foi exposto, inicia-se com a narradora que, na tentativa de intitular a experiência por ela vivida, acaba por atribuir três títulos a uma mesma estória. Esse processo foi, depois, utilizado pela autora quando escreveu *A hora da estrela*, tendo escolhido, além desse, outros doze títulos. Esse recurso demonstra a necessidade de encontrar as palavras ideais ou aquelas que mais se aproximavam da experiência retratada na narrativa.

Além dessa estratégia dos títulos, nota-se que já no princípio do conto a narradora propõe um pacto de leitura com o leitor: "Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra" (LISPECTOR, 1987, p. 81). Esta afirmação, de algum modo, pressupõe o conceito de verdade para essa narradora, pois ela acredita que os minicontos devem ter um comprometimento com a verdade interna das demais estórias que compõem esse texto literário, ou seja, a verossimilhança deve estar entre as partes constituintes da "quinta

estória" e, a segunda estória não deve contradizer a primeira e assim sucessivamente, mas cada estória subsequente deve estar contida na anterior da qual será um desdobramento e uma expansão. Sobre esse processo de escrita Todorov (1970, p. 123) comenta:

> A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a ininterrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o "eu estou aqui agora" da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*.

Pode-se dizer que no conto há uma tentativa do narrador de pensar o próprio processo de narrar, aliando o pensamento e a escrita. A respeito do processo de escrita utilizado nesse conto, Gotlib (1995, p. 281) registra: "Nesse conto, a narrativa faz-se também por um desdobramento *ad infinitum* de cinco estórias que se sucedem a partir de um mesmo ponto que lhe serve de eixo: como matar baratas".

Ao construir um texto que se desdobra em cinco histórias com o mesmo motivo norteador, visto que a narradora insere em sua literatura um procedimento textual em que um texto se encaixa no outro para que a história seja recontada de forma progressiva e com nuances diferentes, Lispector toca na multiplicidade do texto. Segundo Roland Barthes: "[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se contestam escrituras variadas" (BARTHES, 2004, p. 62).

Nesse itinerário de narrar a experiência vivida com as baratas que insistiam em invadir sua casa, a narradora tenta, num primeiro momento, nomear a experiência. A necessidade de nomeação revela o desejo de demarcar que mesmo a história tendo um mesmo princípio norteador, cada forma de narrá-la dará a cada versão contada um enfoque específico. Nesse sentido, a narradora, ao escolher os três nomes para as três estórias que sucederão, revela não somente sua autoridade de escritora, como também marca a especificidade de cada uma dessas histórias, seguindo um caminho interpretativo para cada uma.

A narradora, ao fazer referência às *Mil e uma noites* reconhece que, apesar de única, a mesma tem diversos desdobramentos conforme o aspecto enfatizado. A primeira estória se chama "Como matar baratas" e se aproxima da descrição de uma receita, sem maiores detalhes. A narradora apenas relata que, diante de sua queixa de baratas, uma senhora lhe deu a receita para matá-las. Sucintamente, ela descreve como a receita deveria ser feita e a consequência de sua ingestão pelas baratas. No entanto, já é possível perceber a crueldade da narradora pela forma como descreve o efeito do gesso no interior da barata. Ao utilizar o verbo "esturricar", a narradora demonstra quão dolorosa seria essa morte das baratas.

> A primeira, "Como Matar Baratas", começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas. Assim fiz. Morreram (LISPECTOR, 1987, p. 81).

Em relação à forma como a narradora expõe a primeira estória, é possível fazer algumas observações, pois o título escolhido é, assim como a narrativa, bem objetivo e pontual, apesar de apresentando as partes da narrativa modelar (com início, desenvolvimento e desfecho), ou seja: o início é marcado pela queixa, o desenvolvimento se dá a partir da aquisição da receita até a execução da mesma e o desfecho decorre da morte das baratas. Segundo Kahn (2000), ao optar pelo desenvolvimento de uma narrativa linear, marcada pela presença de verbos que se referem às ações, a narradora está não somente ensinando aos leitores como matar as baratas, mas também está sintetizando a estrutura modelar de um conto tradicional:

> [...] essa primeira história parece obedecer também a uma receita de 'Como escrever um conto', na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional. (KAHN, 2000, p. 28).

O nome da segunda história é "O Assassinato", ela confirma o requinte de crueldade da narradora, pois além de sintetizar a estória anterior até o preparo da receita, ela decide explicar o modo como havia matado as baratas. Tenta justificar o rancor e a "concentração um pouco mais intensa" (LISPECTOR,1987, p. 81) dos ingredientes que usava em nome de um bem comum:

> A outra história é a primeira mesmo e chama-se "O Assassinato". Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. [...]. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha. E eis que a receita estava pronta, tão branca (LISPECTOR, 1987, p. 81-82).

A partir de um jogo antitético entre o dia e a noite, a narradora se refere às baratas que descansam durante o dia, enquanto ela lhes prepara o veneno que chama de "elixir da longa morte". Como as baratas, a narradora também era guiada por um mal secreto que a impulsionava, agora, a matar "cada barata que existe" (LISPECTOR, 1987, p. 83), ou seja, seu desejo se intensifica à medida que os dias passam. Entretanto, o "mal" praticado pelas baratas

era natural, ao passo que o mal praticado pela narradora era meticulosamente planejado. Em relação ao mal secreto, Rosenbaum (1999, p. 135) afirma:

> A pacata dona de casa se descobre uma assassina em potencial. Seu amor pela perversão, bem como a evidente excitação do mal parecem ser o seu próprio mal secreto, do qual, a partir de agora, a narradora será incapaz de se livrar. A perversidade que encontramos aqui comunga em certo sentido com a literatura sadiana [...] a execução do mal, como em Sade, faz-se mediante a instituição de uma lei (aqui no conto, uma detalhada receita) a serviço de um prazer.

O texto, além de evidenciar um mal secreto tanto da barata quanto da narradora, confirma a identificação entre ambas quando a narradora se descreve como uma "barata esperta" o suficiente para espalhar o pó até que ele parecesse natural. O momento que se segue marca o devaneio noturno da personagem, que imaginava as baratas subindo onde "o escuro dormia" (LISPECTOR, 1987, p. 83). O uso da personificação do escuro, decorrente do ato de dormir, demostra que apesar da escuridão a personagem não descansava. Sua ansiedade era tanta que a fazia levantar de madrugada para assistir a morte das baratas. O parágrafo termina com a repetição da expressão "em nosso nome" (no nome dela e dos demais moradores ou no nome dela e dos leitores) seguida do verbo "amanhecia", como que sugerindo o começo de mais um dia no qual ela usaria novamente a sua receita.

É possível perceber, ainda, na segunda estória, uma paródia a sério em relação ao crime e ao suspense das narrativas policiais. A respeito desse tipo de narrativa, Lins (*apud* Massi, 2011, p. 21) comenta: "O verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que além de tudo tem o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana". Este tipo de narrativa é desenvolvido, de acordo com Fernanda Massi (2011), sobre uma tríade constituída por um criminoso, um crime e um detetive. Além disso, grande parte da narrativa estará envolta em uma atmosfera de suspense e mistério até que o crime seja solucionado. "O assassinato" clariciano, nesse sentido, parodia a narrativa policial, na medida em que o núcleo dessa história está centrado no assassinato, ou seja, no crime que a narradora comete ao matar as baratas e no modo como descreve com prazer e crueldade a preparação do veneno que as mataria.

No entanto, apesar de haver a vítima, as baratas, e o crime, não há o detetive e nem o processo investigativo, uma vez que a própria narradora admite ser a assassina que não se arrepende de seu crime, reconhecendo nele uma virtude praticada não só em seu nome, mas em nome de todos os que se incomodam com a presença de baratas em seus lares. Ao confessar seu crime ao leitor e ao incluí-lo como beneficiário e conhecedor de seu crime pelo uso da expressão "em nosso nome" (LISPECTOR 1987, p. 81), a narradora o transforma em seu cúmplice. A

atmosfera de suspense e mistério, não é tão significativa como nas narrativas policiais, pois já sabemos quem é o assassino, mas ainda não sabemos em que condições essas vítimas morreriam.

A terceira estória, cujo título é “Estátuas”, mantém o tom perverso da anterior, mas lhe acrescenta certo lirismo perceptível até mesmo no título metafórico a ela atribuído, pois, ao se referir às baratas como estátuas, a narradora está enfatizando o modo como elas morreram. O início é o mesmo, no entanto, há coloquialidade na forma de a narradora resumir a história até que chegue no final da história anterior. Essa estória desdobrada a partir da anterior constitui uma espécie de narrativa construída, na visão de Kahn (2000), em camadas como o próprio corpo da barata.

> A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca (LISPECTOR, 1987, p. 83).

O lirismo da terceira narrativa se apresenta contando que a área, assim como ela, estava sonolenta já que tantas baratas repousavam eternamente (eufemismo) sobre aquele local. O discurso que se segue é totalmente metafórico e paradoxal, recuperando o contraste entre claro e escuro ao citar a “escuridão da aurora” (LISPECTOR, 1987, p. 83) e o contraste entre as sombras das baratas mortas e a brancura de seu veneno.

Ao descrever o modo em que se encontram as baratas, a narradora se define como a “primeira testemunha do alvorecer em Pompéia” (LISPECTOR, 1987, p. 83), fazendo uma alusão ao desastre causado pelo Vesúvio na erupção que petrificou as pessoas que se encontravam nas cidades de Pompeia e Herculana. Porém, diferentemente da catástrofe, nesse conto, é o organismo interno da barata que se petrifica. Nesse sentido, Gotlib (1995, p. 282) explica: “a argúcia da narradora manifesta-se na construção das esculturas tal como se acham dispostas segundo o estilo de morrer, mas que coincide com o respectivo estilo de viver”.

E olhando a cena da cristalização das baratas, há uma reflexão sobre o modo como a vida é interrompida sem que nos demos conta, sobre as palavras que ficam por dizer e o discurso não se completa, sobre como nos distraímos olhando demais para nosso interior e não vemos o perigo iminente. A narradora termina essa história ao amanhecer, e recupera, no final, a simbologia do galo que canta da história anterior. O cantar do galo pela segunda vez, faz alusão à passagem bíblica em que Pedro nega ser discípulo de Jesus três vezes antes de um galo cantar.

O mesmo sentido da traição é percebido já na segunda história, pois ao se identificar com as baratas espertas e ao preparar o açúcar letal a fim de matá-las, a narradora está traindo seu semelhante e a cada noite de assassinato, o galo canta, como para lembrá-la de seu mal secreto, ou seja, de que na dona de casa zelosa havia uma assassina.

A quarta estória, de acordo com as palavras da própria narradora, "inaugura nova era no lar" (LISPECTOR, 1987, p. 84). Esse comentário antecipa, para o leitor, a decisão que a mesma tomará ao final desta estória, uma vez que o parágrafo anterior descreve a área cheia de baratas mortas. Após este comentário, a narradora adverte o leitor de que está estória também começa como as demais. No entanto, não reescreve novamente as outras estórias, valendo-se da síntese como elemento estilístico para mostrar ao leitor que a ampliação da narrativa ocorre a partir do momento em que a personagem toma a decisão de continuar matando as baratas.

> A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana.

Num tom intimista e questionador, perante o qual se nota a dramaticidade da narrativa decorrente do jogo especular estabelecido entre a narradora e as baratas, a personagem vive um dilema. Esse dilema ocorre num momento em que, diante das baratas mortas, lança um olhar para os canos e imagina que uma grande população de baratas se ergueria toda noite. Diante dessa reflexão, não encontra outra solução a não ser renovar todas as noites o "açúcar letal". Essa repetição na produção do veneno torna-se um rito sem o qual ela já não dorme. Ao acompanharmos a narrativa desde o seu início, com uma simples receita de veneno, vemos a personagem transformar-se de dona de casa em uma assassina em série, vivendo uma transformação chega a fazê-la estremecer diante da sua identidade secreta de feiticeira.

A repetição do estremecimento também tem um valor dúbio, pois ao mesmo tempo em que provoca prazer, também produz a angústia, pois ela sente que "o gesso que seca arrebentaria também o meu molde interno" (LISPECTOR, 1987, p. 84). Este momento é significativo, pois revela um traço peculiar da escrita clariciana: o quiasmo, um jogo de espelhamento que se desenvolve com base em paralelismos, pois tanto nas baratas como na narradora o molde interno se alteraria: enquanto o molde da barata se petrificava, o molde interior da personagem se arrebentava, dando vazão aos seus instintos primitivos e fazendo-a escolher, de forma sacrificial, a dedetização que mantém secretamente como uma placa de virtude no seu coração. A quarta estória termina com uma ironia que demonstra o gosto de Lispector por certas inversões, como, nesse caso, uma virtude má, uma vez que a personagem considera como virtude algo que não é bom.

Sobre a quinta estória, que finaliza o conto, a narradora apenas comenta "A quinta história chama-se 'Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia'. Começa assim: queixei-me de baratas" (LISPECTOR, 1987, p. 84). A escolha desse título causa, possivelmente um estranhamento no leitor, na medida em que, num primeiro momento, parece não haver nenhuma relação entre ele e a história que ainda se propõe a ser sobre as baratas. Para entender a relação entre a narrativa e o último título é necessário que o leitor faça algumas inferências. A primeira delas diz respeito a Leibnitz, um filósofo-matemático que, de acordo com Vinícius Carvalho Pereira (2008, p.10), "postulava a existência do infinito".

A infinitude é, portanto, o elemento que possibilita a relação entre o postulado de Leibnitz e o conto, já que ambos tematizam a infinitude. No caso do filósofo, contudo, a infinitude é numérica, ao passo que no conto ela se refere ao âmbito narrativo, pois tanto as histórias de Sherazade como as baratas são infinitas e não cessam de motivar a criação de novas narrativas. Nesse sentido, a escritora se vale da referência a Leibnitz para mostrar ao leitor o processo racional sobre o qual sua narrativa se constrói, já que as estórias, para avançarem, precisam retornar às anteriores porque uma história se constrói a partir de dados apresentados por uma narrativa anterior, como uma espécie de desdobramento que tende ao infinito.

O título sugerido pela autora para a quinta estória remete não somente à existência do infinito proposta por Leibnitz, mas também nos projeta ao melhor do mundo através da referência que faz à Polinésia, por ser este um lugar paradisíaco e isolado de tudo e de todos, ou seja, um lugar onde o amor pode ser vivido em sua plenitude e pode transcender o plano humano e atingir a dimensão divina, da qual a natureza exuberante é a maior expressão. Entretanto, ironicamente, o conto sugere a inversão do sentido positivo e paradisíaco desse lugar, já que mesmo na Polínesia as baratas e a queixa da narradora em relação a elas, ainda, estão presentes, e "a banal narrativa de 'Como matar baratas' continuará servindo à manutenção da vida e da sanidade do autor" (PEREIRA, 2008, p. 10).

A quinta estória, ao contrário das demais e de forma irônica, não apresenta o formato de uma história desenvolvida. Ela se assemelha mais a um procedimento, posteriormente utilizado por Lispector em *A vida íntima de Laura* (1974), um dos seus livros infantis, no qual o autor propõe que o leitor abandone sua posição passiva e se transforme em escritor de uma narrativa cujo começo já está proposto pela autora. Esse exercício de produção, apesar de dar liberdade para que o leitor se torne escritor, reafirma autoridade do autor e, ao propor um título e o início da narrativa, o autor controla, de certa forma, o que o leitor deve escrever e indicia os aspectos conflitivos e negativos explorados com o uso de ironia e da paródia presentes nas histórias anteriores.

5.6 Análise de alguns contos de *A via crusis do corpo*

Esta obra foi publicada em 1974 e, na visão de Edgar Cézar Nolasco (2004, p. 143) "acaba sendo um retrato fiel da pessoa de Clarice como escritora", porque encontram-se neste livro trechos de textos, de recordações e saudosismo de situações por ela vividas. No entanto, não é essa relação entre obra e biografia que nos interessa, mas as reflexões acerca da criação literária presentes no livro em questão. Consideraremos, aqui, que a escritora cria uma personagem narradora protagonista que, assim como Clarice Lispector, também é escritora, isto é, há uma ficcionalização de seu ofício. A respeito desse traço da obra de Clarice Lispector, Nolasco (2001, p. 32) comenta:

> Perdida a imagem paterna do autor como aquele sujeito que assinava sua obra, mas que na contemporaneidade retorna através de um corpo que se inscreve na escritura e é reconhecido-reconstruído pela leitura, a figura desse que escreve – o escritor – entra em cena para atestar a problemática que permeia o processo de escrever na modernidade. Para tanto, o escritor subscreve-se a si nesse processo, apresentando-se como um tema da produção e ao mesmo tempo questionando a (im)possibilidade dessa produção nos dias de hoje. Tal é o processo de criação de Clarice Lispector.

A partir das afirmações de Nolasco, a literatura clariciana pode ser analisada não só pelo viés biográfico, mas também pela maneira como o texto é construído por meio do trabalho com a linguagem, que, num primeiro momento, busca uma adequação entre a escrita e a melhor forma de usá-la para exprimir o inexprimível, ou seja, colocar em palavras sentimentos, percepções, sensações que a linguagem não é capaz de abarcar em sua completude.

Essa perspectiva crítica que reconhece em *A via crucis do corpo* um viés metalinguístico também é compartilhada por Gotlib (1995) e se relaciona ao processo performático, reconhecido e desenvolvido por Nunes em seu livro *O drama da linguagem*, publicado em 1989[195].

> A linguagem, que desliza em fluxo contínuo em cada um dos fragmentos justapostos na construção de *Água Viva*, contrasta com o seu inverso: textos com enredo excessivamente fortes, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo, marcas dos dois volumes publicados em 1993: *A via crucis do corpo* e *Onde estivesses de noite*.
> Esse novo rumo de sua prosa surge em momentos difíceis. Logo no início de 1974 Clarice é, segundo sua interpretação, "expulsa" do *JB*, sem explicações. ... É em meio a essas dificuldades e à urgência de publicar para ganhar dinheiro, que surge uma nova safra de contos curtos, alguns por encomenda,

[195] Esse processo performático de *A via crucis do corpo* também é abordado por Franco Junior (1999) que considera que este livro "torna-se interessante quando lido pela perspectiva da encenação característica do trabalho de criação de Clarice. O livro não rompe com o projeto literário da escritora, ele apenas radicaliza o drama da linguagem" (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 194). Vilma Arêas (2005) compartilha da ideia de que a encenação é um procedimento essencial para a compreensão dessa obra, ao afirmar que: "a introdução é um prodígio de encenação e ambiguidade que roçam a comicidade, por conta do exagero das desculpas" (AÊREAS, 2005, p. 54) que a narradora-escritora dá pela escrita de *A via crucis do corpo.*

> escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a face grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia.
> ... Por encomenda, escreveu *A via crucis do corpo.* E inclui uma "explicação", logo no início do volume, que vem com as marcas da autoria – C.L. - , e em cujo texto, de certa forma, tenta se justificar diante de duas realidades que lhe são difíceis: a necessidade de ganhar dinheiro e a aceitação da proposta de escrever sobre sexo (GOTLIB, 1995, p. 415 – 416).

Como Gotlib afirma, há um contraste entre as obras anteriores e este livro de contos de 1974 em relação à linguagem e ao enredo. Em *A via crucis do corpo* a linguagem se torna mais objetiva e o enredo mais forte e diversificado. Os textos que compõem o livro se caracterizam pelo hibridismo textual, pois a escritora mescla textos publicados em livros e jornais para formar *A via crucis do corpo*.

Ao tocar no formato híbrido do texto clariciano, Gotlib não só faz uma crítica de cunho biográfico, como também percebe a forma pela qual o texto se estrutura e a linguagem nele utilizada que se pretende realista. Segundo Nilce Reguera, isto visa "intensificar e perturbar, entre outras, as relações entre 'realidade' e 'ficção'" (REGUERA, 2006, p. 52). A intenção de usar uma linguagem "mais" realista demonstra o objetivo de produzir uma frustração programada (FRANCO JUNIOR, 1999), na qual a realidade pretendida apenas auxilia na ficcionalização dos enredos, dos componentes da obra e da própria linguagem. Em relação a essa "tendência realista", Lúcia Helena (1997, p. 91) escreve:

> O detalhe realista sempre aparece, mesclado às repetições obsessivas e à criação de paradoxo, o que dá ao todo a configuração de algo poroso, não orgânico, quase volátil. Essa volatilidade é habilmente despistada nas obras de extração mais realista, como *Laços de família* e *A via crucis do corpo.*

Esta citação estabelece uma relação entre Lúcia Helena e Gotilb, pois ambas reconhecem que a linguagem se modifica neste livro de contos, tornando-se menos fluida e mais direta. Esse posicionamento, que leva em consideração não só os aspectos pessoais da vida da escritora, mas também seu trabalho com a linguagem, recupera *O drama da linguagem,* livro no qual Benedito Nunes (1989, p. 52-53) comenta:

> Está o personagem, portanto, submetido do princípio ao fim de seu itinerário, à provocação e à provocação da linguagem. Pelo silêncio a que se recua, foge à força aliciante do dizer à exorbitância do símbolo sobre a realidade, mais perde a sua individualidade numa vida sensitiva e animalesca; pela readmissão do dizer, as palavras que o pessoalizam, investem-no de uma *persona*, de uma máscara verbal – identidade evasiva que lhe propicia a fuga de si mesmo.
> São as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade.
> ... A contingência do narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance, é a contingência desse conflito dramático, desse *drama da linguagem* que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente.

O romance ao qual Benedito Nunes se refere, neste fragmento, intitula-se *A maçã no escuro* (1961), no qual o protagonista vivencia uma experiência nova com a linguagem. Nessa obra, a linguagem torna-se um elemento dramático caracterizador do conflito entre o falar e o dizer, sendo o primeiro apenas uma forma de comunicação (exposição), sem a expressividade própria do dizer. Esse jogo entre o falar e o dizer também está presente na maneira dissimulada com que a linguagem se apresenta em *A via crucis do corpo*, se considerarmos este livro sob a perspectiva da encenação e da metalinguagem. Nesse sentido, Pólvora (1974, s/p) reconhece o valor dessa obra como uma abertura na produção de Clarice Lispector por ser "um atestado liberatório" que justifica buscas.

Feitas as considerações sobre as perspectivas críticas em relação a este livro de contos, enfocaremos sua organização estrutural, por considerarmos que esta obra propõe um novo projeto literário de Clarice Lispector. Antes mesmo da apresentação dos contos tem-se a inserção de cinco epígrafes seguidas pelo texto "Explicação" e, posteriormente, pelo índice, no qual "Explicação" aparece como o primeiro conto do livro. Em relação às epígrafes, três delas são citações bíblicas (a primeira e a quarta extraídas dos "Salmos" e a terceira de "Jeremias"), as outras duas são respectivamente de uma personagem anônima de Lispector e de um desconhecido. Ao combinar citações bíblicas com a de "pessoas comuns" a escritora está antecipando que o livro mesclará sagrado e profano[196]. Outro aspecto que essas epígrafes antecipam é a dissimulação da linguagem que possibilita uma modificação sequencial desta obra, já que, geralmente, as epígrafes são selecionadas a partir do texto pronto, evidenciando o fato de que a escritora já soubesse o nome da personagem da segunda epígrafe, provavlmente a protagonista do conto "Miss Algrave".

5.6.1 Análise do conto "Explicação"

Em relação ao conto "Explicação", posterior às epígrafes, nota-se que ele pode tanto ser considerado uma espécie de prefácio, no qual a narradora justifica aparentemente a escrita do livro com um caráter supostamente erótico, ou pode, ainda, ser considerado um conto que se insere no corpo do livro, antecipando os procedimentos literários nele adotados pela autora. Dentre os procedimentos perceptíveis neste que seria o primeiro conto, estão: o viés metalinguístico e os elementos que favorecem a sua existência: linguagem dissimulada, encenação da escrita, mascaramento da linguagem, tensa relação entre o fazer e o dizer e a desautomatização das imposições tanto do mercado editorial quanto do leitor.

[196] Em relação as epígrafes, Vilma Arêas (2005, p. 60) esclarece que nelas "o discurso bíblico surge rebaixado, por conta da mistura de personagens anônimos ou personagens de gosto duvidoso".

Neste conto, que abre o livro, a autora afirma que seu editor lhe havia encomendado três contos que ela havia tentado recusar por não saber escrever histórias por encomenda. Entretanto, no momento seguinte, ela começa a sentir-se inspirada e escreve não só as narrativas pelas quais receberia, mas também mais dez contos.

Com base neste breve enredo, tem-se a impressão de que a própria escritora colabora para o reconhecimento deste livro como uma "obra menor" ou ainda como "lixo", tal como a entendia Emanuel de Moraes (1974), já que, através da inserção de um discurso alheio, a narradora "concorda" com a fala de um provável leitor que classificara seu livro como lixo. "Uma pessoa leu os meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo" (LISPECTOR, 1974, p.10). No entanto, ao lado dessa concordância, há uma relativisação em torno da palavra lixo, uma vez que essa denominação estabelece relação com o modo metafisico-existencial, presente em suas obras anteriores a 1974, que a haviam consagrado como uma escritora de renome, restringindo, assim, o valor de sua escrita somente a textos que tivessem essa perspectiva introspectiva e existencial. Em *A via crucis do corpo*, a metatextualidade se apresenta como uma característica mais evidente no sentido de que não reflete apenas sobre a maneira como a história deve ser narrada, mas também questiona os bastidores da própria produção textual, ou seja, o momento em que o escritor, sozinho, constrói um esboço para aqueles contos que posteriormente estarão no livro. Além disso, nos *bastidores do texto*, digamos assim, também figurariam o editor, o escritor, a crítica e o leitor.

A relação entre o editor e a escritora é um aspecto importante para a leitura metalinguística a que nos propomos. Ela está presente em toda história e é o fator motivador para a produção do livro, uma vez que esta é uma obra encomendada pelo editor Álvaro Pacheco com a exigência de que as narrativas "tivessem realmente acontecido". Esse comprometimento entre a narrativa e a "verdade" demonstra a autoridade do editor em relação ao escritor na medida em que é este quem define para o escritor critérios a partir dos quais o texto deve ser elaborado. Nesse sentido, há uma tentativa, ainda que simulada, de a escritora atender às exigências de seu editor escrevendo a partir de um compromisso com o realismo naturalista, ao fazer uso de personagens que dão mais vazão aos impulsos sexuais do que a uma elaboração dos comportamentos de acordo com a aceitação social. Além disso, as falas e pensamentos dessas personagensdestoam propositalmente da sutileza e delicadeza características da escrita clariciana.

Possivelmente, esse é o motivo pelo qual a narradora-escritora faz ressalvas em relação ao fato de o livro ter sido encomendado, isentando-se de qualquer responsabilidade sobre as

histórias e sobre a forma como foram escritas. C.L. afirma, ainda, que o livro trata de "assunto perigoso", um eufemismo para se referir ao sexo e ao erotismo. Além disso, reitera a ausência de relação entre qualquer um dos contos com a sua vida ou a de seus familiares e amigos. Porém, ela antecipadamente reconhece que tal observação seria inútil, uma vez que há uma grande tendência, por parte do leitor, de fazer uma leitura biográfica na qual os fatos narrados são relacionados à vida do escritor. Essa relação entre vida e obra, no caso deste livro, não é apenas uma posição do leitor, mas é também, como exposto anteriormente, um viés de leitura adotado por críticos como Moraes[197] e Sá[198].

Também há, em "Explicação", uma estratégica antecipação do modo como a escritora, mesmo tendo conseguido escrever rapidamente as três histórias "reais" que lhe foram solicitadas, sente-se espantada por ter cumprido com a sua função em apenas dois dias, já que o telefonema do editor acontecera na sexta e, no domingo, as narrativas estavam prontas. Esse dado temporal parece sugerir que, apesar da recusa inicial, a aceitação em desafiar-se a escrever por encomenda demonstra um enquadramento de sua escrita ao gênero que lhe havia sido solicitado (literatura erótica). No entanto, uma leitura mais atenta revela um segundo significado para a palavra "desafio", ou seja, o fato de a escritora também desafiar-se a usar a dissimulação da linguagem para escrever um livro aparentemente erótico e essencialmente metalinguístico, na medida em que enquanto cumpre com a solicitação do editor, também "sabota" tal escrita, inserindo entre narrativas metalinguísticas as "narrativas eróticas", narrativas metalinguísticas.

O parágrafo seguinte mantém a tentativa de uma verossimilhança aparente ao se referir à data comemorativa do dia das mães. Essa referência temporal é relevante, pois, na condição de mãe que também é, reconhece que "não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só público sob pseudônimo" (LISPECTOR, 1974, p. 10). O uso do pseudônimo é, aparentemente, uma forma de Clarice Lispector, enquanto escritora consagrada, se livrar da vergonha e das críticas por publicar esse tipo de história: realista e erótica. Mas também demonstra um mascaramento de si mesma e uma necessidade de autonomia perante a assinatura da obra. No entanto, é irônico o fato de o editor não aceitar que a narradora-escritora utilizasse o pseudônimo de "Cláudio

[197] De acordo com Moraes, em seu texto intitulado *A via crucis de Clarice*, escrito para o Jornal do Brasil em 1974, "*A via crucis do corpo* é um dos livros que nunca deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições. [...]. É lixo literário nada acrescenta".

[198] Sá (1979) considera essa obra como um desvio em relação aos livros que Clarice Lispector produzira até 1974, ano da publicação de *A via crucis do corpo*.

Lemos" pelo argumento de que "eu devia ter a liberdade e escrever o que quisesse" (LISPECTOR, 1974, p. 10). A ironia está justamente em ele reconhecer a liberdade da escritora no momento que lhe convém, mas não lhe conceder liberdade quando lhe faz a encomenda do livro. Ao referir-se à fala do editor em seu texto, a narradora insinua uma possível crítica ao mercado editorial e à figura do editor que deseja, provavelmente por razões comerciais, que ela assine com seu próprio nome algo que ela mesma não gostaria de publicar. Não só o possível pseudônimo como as prováveis iniciais de Clarice Lispector que aparecem no final do conto (C.L.) revelam um jogo de linguagem decorrente da perturbação entre obra-texto, contexto, autor, editor, leitor e personagem, na medida em que tanto a crítica, quanto o editor e os leitores podem questionar se a autoria do texto é mesmo de Clarice Lispector ou de uma personagem que, ao assumir a função de escritora, ficcionaliza a própria autora do texto.

Ao aceitar – contrariada – assinar o livro a narradora se reconhece "vítima de si mesma" e pede "a Deus que ninguém lhe encomende mais nada. Porque, ao que parece sou capaz de revoltadamente obedecer" (LISPECTOR, 1974, p. 10). O advérbio "revoltadamente" pode indicar tanto o descontentamento da narradora em ter de obedecer ao editor devido à sua posição superior em relação à escritora, mas, também, antecipa a maneira como ela cumpriria a solicitação feita por ele, já que, ao longo do livro seus questionamentos metalinguísticos acerca de escritor, editor, crítica, leitor e da própria literatura bem como do mercado editorial no qual esta se insere demonstram uma autorreflexão crítica sobre as narrativas que escreve. Ao aceitar publicar os contos encomendados, a narradora-personagem se reconhece como "vítima" de sua função de escritora, evidenciando, assim, a ironia de um escritor que é "obrigado" a escrever de determinado modo para vender a determinado público consumidor.

O parágrafo final apresenta a possível estruturação do livro em "13 estórias". Tal quantificação é, logo em seguida, contestada, na medida em que "poderia ser quatorze" (LISPECTOR, 1974, p. 10), ou até mais, já que, além dos treze contos, há também a história do charreteiro e da bilheteira do cinema narradas em "Explicação", instaurando uma certa fragmentação na narrativa e uma antecipação de que, apesar de *A via crucis do corpo* pretender tematizar o erotismo, nem todas as narrativas que o compõem são de fato eróticas. Além disso, o fato de a narradora contar a história do charreteiro apesar de afirmar que não queria fazê-lo, antecipa a dissimulação da mesma em, ao se comprometer a fazer algo, acabar por fazer o seu inverso. Franco Junior reconhece nesse procedimento de dissimilação uma sabotagem intencional da narradora-escritora, ao afirmar que:

> Os contos do livro encenam a crise rntre as ambições do escritor e as delimitações do mercado (que constitui parte específica do sistema literário), apresentam o atendimento das demandas do mercado (editor, editora, projeção de público consumidor ao mesmo tempo que as comentam com ironia, sabotando-a (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 195).

Na visão de Arêas (2005, p. 54), a "autora enfrenta a tarefa encomendada de modo franco, porém ao mesmo tempo se vinga da obrigação" por meio da sabotagem de uma escrita que ao tratar de fatos banais do cotidiano, também faz uso de uma narradora-escritora que, nos contos cujo viés metatextual se evidencia, comenta sobre o mercado editorial e as instâncias que o compõem. Essa dissimulação e sabotagem da escrita está presente em todo o livro, já que ao aparentemente aceitar as condições que o editor lhe impõe, a narradora sabota o projeto literário que lhe foi solicitado e escreve um livro no qual estão presentes questionamentos metalinguísticos que, "desestabiliza os paradigmas que direcionam o fazer literário" (REGUERA, 2006, p.80).

O conto "Explicação" termina comunicando-nos sobre os dias em que ela escreveu os seis contos: "O homem que apareceu", "Por enquanto", "Danúbio Azul", "A língua do p", "Praça Mauá" e "Ruído de passos". Os dois primeiros foram escritos no dia das mães e, os demais, no dia seguinte que marca a libertação dos escravos. A narradora vale-se do adjetivo "maldito" para se referir ao domingo em que os dois primeiros contos foram escritos. Esse adjetivo antecipa o assunto que será desenvolvido no conto "Por enquanto", no qual a narradora descreverá como foi solitário o dia das mães que passou sem seus filhos e escrevendo a contragosto, uma vez que, anteriormente, já havia dito que naquele dia não escreveria nenhum texto que não quisesse que seus filhos lessem. Novamente, tem-se o indicativo de que tal narradora não é confiável, na medida em que diz algo que não é capaz de cumprir.

A data em que escreveu os demais contos coincide com a data que marca a libertação dos escravos. Ao colocar essa demarcação cronológica, a escritora/narradora também demonstra que almeja a sua liberdade, já que se reconhece igualmente escravizada por seu ofício na medida em que é obrigada a escrever histórias que não gostaria para poder ser paga pelo seu editor. No entanto, ironicamente, sua liberdade não lhe é concedida já que, como "Explicação" atesta, alguns dias depois ela ainda escreve mais um texto para o livro. Nesse sentido, sua liberdade somente é possível pelo jogo de dissimulação e de mascaramento da linguagem que lhe permite exercer à narradora ter a liberdade de expor seus questionamentos metalinguísticos enquanto aparenta atender ao que lhe foi encomendado encena escrever algo que não lhe agrada.

O fragmento final dessa espécie de desabafo da narradora-escritora é pessimista, pois, na história entre ela e a bilheteira de cinema ela tenta buscar no olhar da outra "o segredo de sua vida" (LISPECTOR, 1974, p.11), ou seja, a escritora busca resgatar o olhar como um momento instaurador da epifania, como já havia feito em suas obras anteriores.

No entanto, a tentativa fracassa, pois ela não consegue ter acesso ao segredo da vida da bilheteira de cinema, cujos olhos são impenetráveis. A partir da constatação da "cegueira" do outro, a narradora reflete sobre a importância dos olhos na revelação do que é mais íntimo ao ser humano, e insinua antecipadamente ao leitor que o livro, ao privilegiar a realidade dos fatos, não consegue atingir o que é mais relevante no ser: o segredo da vida, ou seja, a sua intimidade. Assim, Lispector assume dissimuladamente o papel de escritora por encomenda, mas adverte, de maneira sutil e metafórica que este livro não atinge o amago, repousando na superfície dos fatos. Porém, como sugere Helena (1999), ela contrói uma narrativa em forma de cruz e novelo, pois parte do que é estranho e se contradiz.

A via crusis do corpo é um livro que modificará a forma de escrita de Clarice Lispector, uma vez que nela há uma espécie de epifania da escritora, na medida em que ela boicota a intenção do editor de publicar um livro erótico. E faz isso por meio da metatextualidade, pois, além dos contos encomendados, escreve um livro no qual se posiciona a respeito das questões pertinentes ao seu trabalho enquanto escritora, bem como sobre a recepção e aceitação de sua obra e a relação entre ela e o mercado editorial. Cria um jogo irônico no qual a escrita é usada para comentar a história da qual as personagens fazem parte, mas também comenta as questões acima citadas. É importante ressaltar que no livro há uma epifania (revelação) amarga e irônica da escrita e da condição do escritor. Essa epifania se desloca da história narrada para os bastidores da escrita e da vida do escritor, que iluminam os dramas e conflitos ligados à produção do livro. Nesse sentido, Lispector inova, ao inserir um eixo metatextual no livro, mais evidente em alguns contos nos quais comenta criticamente a literatura, o leitor-consumidor, o mercado editorial e, por fim, o sistema literário e a crítica. Tais questões serão desenvolvidas na análise de três contos −"O homem que apareceu", "Por enquanto" e "Dia após dia"− em que o traço metatextual é destacado com mais veemência pela narradora/escritora.

5.6.2 Análise do conto "O homem que apareceu"

"O homem que apareceu" é o quinto conto do livro, e os quatro contos ("Explicação", "Miss Algrave", "O corpo" e "Via crucis")[199] que o precedem, com exceção de "Explicação",

[199] De acordo com Alexandre Nodari (2017, s/p) "'Miss Algrave', 'Via crucis' e 'O corpo'são as três peças do livro mais afastadas da proposta, pois que consistem, antes de tudo, na reescritura paródica de outros textos: a experiência mística de mulheres católicas, a encarnação de Cristo e um conto de Poe, "The Tell-Tale Heart", que

possuem um viés erótico. Essa alternância entre contos metanarrativos e contos eróticos marcará, na dinâmica da obra, um jogo de dissimulação da escrita. Neste conto, a narradora escreverá sobre um episódio de sua vida no qual, ao sair de sua casa para comprar coca-cola e cigarros, encontra um conhecido com o qual estudara. Após um breve diálogo, o conhecido se oferece para levar suas compras até a sua residência, diante da qual a narradora lhe pergunta o seu nome antes de convidá-lo para subir até o seu apartamento. Ele aceita o convite, mas antes precisa pagar sua conta no botequim. Ao subir, a narradora comenta com uma amiga sobre a visita que provavelmente receberá. Claudio chega, e ela lhe oferece café. Enquanto ele toma café, os dois conversam sobre suas vidas e sobre literatura, já que ambos eram escritores. Após chorar, ao relembrar que estivera dois anos na guerra do Vietnã, Claudio lê para a anfitriã um de seus poemas e a narradora, ao saber que ele tinha um filho, lhe oferece um dos seus livros infantis. Eles se despedem, e a narradora continua pensando no amigo e no que ele lhe dissera, pensando em como poderia ajudá-lo. Não encontrando resposta, ela decide ir se deitar.

O fato de a narradora, assim como Clarice Lispector, ser escritora e possuir um cachorro permite que o leitor faça uma aproximação entre essa personagem escritora e a própria autora do livro. Esta é uma visão adotada por alguns críticos e leitores na época em que o livro foi publicado. No entanto, visto pelo prisma metatextual esta provável identificação seria uma posição escolhida pela autora para encenar a ficcionalização de sua própria profissão.

O fato narrado, no entanto, não acontece no dia em que a narradora o relata, mas é fruto de uma rememoração. Assim, há uma distância temporal entre a narrativa e o fato narrado. Esse é um procedimento muito utilizado na escrita clariciana desde os seus primeiros contos, favorecendo não só a análise do episódio em si, mas também permitindo que o narrador reflita sobre a melhor maneira de narrar o episódio vivido, podendo decidir não só qual focalização que adotará na narrativa como, também, quais procedimentos utilizará para cumprir sua intenção.

O primeiro parágrafo deste texto situa o leitor temporal e espacialmente, já que a narradora nos informa que “Era sábado à tarde por volta das seis horas. Quase sete. [...]. Dirigi-me ao botequim do português Manoel” (LISPECTOR, 1974, p. 45). Essas marcações indicam uma ordem na sequência dos fatos, dando a impressão de que eles realmente aconteceram. Tal veracidade aparente apenas simula esse episódio, na medida em que o ficcionaliza.

Clarice já havia traduzido (ou seja, reescrito uma vez, dando-lhe o título de ‘O coração denunciador’)”. Esses contos demonstram o uso da paródia a sério e da intertextualidade pela narradora-escritora enquanto procedimentos da uma escrita que se pretende real. A recorrência à essas histórias que já haviam sido escritas, de outra maneira, confirma a falta de imaginação e a perspicácia da narradora\escritora. Essa falta de imaginação, no entanto, só se manifesta, ironicamente, no cumprimento da produção dos três contos encomendados.

O processo de ficcionalização se evidencia nos parágrafos seguintes, quando a narradora, após ser advertida para que não tivesse medo do homem que se aproximava, pergunta-lhe o nome. Essa pergunta revela a importância do nome para que se inicie um conhecimento sobre a pessoa, ou para que se busque uma confirmação sobre a possibilidade de já a termos conhecido em algum momento de nossa vida. No entanto, ao contrário do que, aparentemente, pensava a narradora, para o homem o nome não importa, e sim a forma como eles se haviam conhecido, ou seja, através das aulas de inglês que ambos haviam feito. Há, nesse sentido, uma tentativa por parte do homem de realçar aquilo que o aproximava da narradora e não aquilo que o individualizava como no caso do seu nome próprio. Por isso, ele a questiona "o que importa um nome?" (LISPECTOR, 1974, p. 45).

Essa pergunta estabelece uma relação intratextual entre esse conto e o conto "Explicação", no qual a narradora também não queria que seu nome fosse revelado por se "importar" com o fato de seu nome estar atrelado àquele tipo de história provavelmente erótica. Nesse caso, a motivação é outra: o homem não quer, a princípio, revelar o seu nome porque não quer que sua relação com ela se resuma a um nome entre tantos. Por isso, somente lhe conta, parcialmente, o seu nome quando já havia levado suas compras até à entrada da casa dela, e seu rosto já lhe parecia familiar. Inquirido novamente sobre seu nome, o homem apenas diz: "- Sou Cláudio". Diante da insistência da narradora em saber seu sobrenome, ele responde aparentemente aborrecido "– Ora essa, de que o que? Eu me chamava Cláudio Brito" (LISPECTOR, 1974, p. 46). Outro aspecto que evidencia o jogo de aproximação e distanciamento entre a narradora e Cláudio é o fato de ambos serem escritores, mas a profissão que os aproxima também os distancia, já que o amigo da narradora atesta: " − Aqui só é superior a mim essa mulher que escreve e eu não" (LISPECTOR, 1974, p. 46). No entanto, a superioridade que Cláudio reconhece na narradora advém do fato de ela "escrever" e ele ser apenas um poeta fracassado. Há, aí, uma crítica velada ao fato de a escrita estar associada ao fracasso ou ao sucesso de seu escritor.

A importância do nome e a discussão acerca da posição do escritor no mercado literário e editorial também são assuntos discutidos no diálogo entre a narradora e seu amigo, quando esse reconhece que para a narradora a única coisa que importava era a literatura. Ela prontamente lhe responde: " – Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar". O amigo, desconfiado, ainda questiona: " – Você jura que a literatura não importa?" (LISPECTOR, 1974, p. 48). Diante do juramento da narradora e da constatação de que para ela qualquer gato ou cachorro vale mais que a literatura, Cláudio afirma acreditar nela e se emociona. Esse diálogo demonstra que os dois personagens são cumplices e aparentemente

estão em posições semelhantes, já que a narradora afirma entendê-lo, uma vez que possuíam a mesma função. Entretanto, o juramento da narradora é questionável, pois não sabemos se podemos confiar nela, uma vez que ela mesma assume ter, antes mentido para Cáudio a respeito de não haver nenhum álcool em sua casa. Essa dissimulação da narradora nos permite, enquanto leitores, perceber que tanto a narradora quanto seu amigo encenam, respectivamente, o papel do poeta fracassado e da escritora de sucesso, cabendo ao leitor apenas assistir essa encenação e fazer as inferências necessárias para que a metanarativa se evidencie sobre o fato narrado.

A partir deste momento de proximidade entre os personagens, o diálogo, aparentemente, abandona o aspecto profissional e entra no âmbito pessoal, especialmente em torno de filhos e casamento. No entanto, durante o desenvolvimento do diálogo há a inserção de uma narrativa contada por Cláudio que a narradora parece não entender e sobre a qual não oferece muitos detalhes. Essas outras histórias introduzidas na narrativa principal são um procedimento recorrente em *A via crucis do corpo*, já evidenciado no conto "Explicação", anteriormente analisado. O diálogo seguinte retoma a questão do trabalho, no entanto, nesse momento, não é mais a narradora que é questionada e sim Cláudio, que esclarece: "– Não trabalho. Sou aposentado como alcoólatra e doente mental" (LISPECTOR, 1974, p. 48). Essa fala de Cláudio não esclarece para o leitor que seu estado atual seja consequência das tragédias que vivenciou durante os dois anos em que fora marinheiro na guerra do Vietnã, ou seja, novamente a narradora apresenta a frustação e a degradação do personagem para, depois, esclarecer os motivos que o degradaram dessa forma. O mesmo comportamento pode ser percebido na maneira como ela, aparentemente, se posiciona depreciativamente em relação ao valor que a literatura assume para ela, nesse momento em que é "forçada" a escrever um livro por encomenda.

Além da representação de papéis que as duas personagens desempenhm enquanto a narrativa e a própria escrita são encenadas, há, ainda, um procedimento que também colabora para o distanciamento e aproximação entre elas: a focalização que a narradora-escritora assume em relação ao amigo devido à sua posição de enunciadora do próprio episódio vivido e, depois, rememorado, ficcionalmente. Essa posição possibilita que, enquanto narradora, ela possa dizer à sua maneira como os fatos se sucederam, podendo fazer uso a seu modo dos procedimentos de dissimulação tanto da escrita como das situações narradas. Assim, mesmo "atendendo" às exigências do mercado editorial, a narradora-escritora pode fazer/escrever a narrativa a seu modo, frustrando os interesses de seu editor.

Essa perspectiva, decorrente da focalização assumida pela narradora, permite perceber que, ao narrar os fatos, ela assume, por meio do discurso indireto, uma posição mais imparcial

e distante dos outros personagens. Entretanto, quando o diálogo entre as personagens é estabelecido pelo discurso direto, há em decorrência da pontuação, característica do diálogo um distanciamento, por meio do qual há uma tentativa de marcar os posicionamentos e particularidades da vida tanto da narradora quando de Cláudio. Contudo é importante ressaltar que essa imparcialidade e esse suposto distanciamento são estratégias de simulação da narradora na medida em que, sendo ela, quem escreve, ela pode por meio da escrita narrar da maneira que entender, manipulando até mesmo a fala de Cláudio, ou seja, esses diálogos nos quais a personagem parece ter voz e opinião perdem sua "verossimilhança" devido ao poder que a escrita confere à narradora. Nesse trecho percebe-se essa imparcialidade do narrador e a marca da individualização das falas, além da postura dissimulada da narradora:

> Entrou e foi logo brincando com meu cachorro, dizendo que só os bichos o entendiam. Perguntei-lhe se queria café. Ele disse: só bebo álcool, há três dias que estou bebendo. Eu menti: disse-lhe que infelizmente não tinha nenhum álcool em casa. E insisti no café. Ele olhou sério e disse:
> − Não mande em mim.
> Respondi:
> − Não estou mandando.
> Estou lhe pedindo para tomar café. Tenho na copa uma garrafa térmica cheia de bom café. Ele disse que gostava de café forte. Eu lhe trouxe uma xícara de chá cheia de café, com pouco açúcar (LISPECTOR, 1974, p.47)

Esse trecho é significativo, pois além de demonstrar os diferentes graus de distanciamento da narradora em relação a Cláudio, também demonstra o jogo de dissimilação e de mascaramento da linguagem, pois além de mentir a respeito da existência de álcool na casa, a narradora cria um discurso, por meio do qual consegue que Cláudio tome café sem que se sinta obrigado a fazê-lo. Ela consegue o que deseja sem que ele perceba.

Esse é o mesmo processo pelo qual o projeto literário desse livro passa, pois ao se propor a escrever um livro erótico, a narradora-escritora parece que está se comprometendo com a exigência do editor, mas aquilo que ela realmente faz é mascarar a linguagem, a escrita e o próprio formato de contos eróticos para escrever um livro metanarrativo e subversivo. Essa dissimulação é mais evidente quando ela, ao assumir o papel de ouvinte, reconhece que a beleza do poema de Cláudio estava justamente na mescla dos palavrões com as maiores delicadezas, ou seja, a beleza estava justamente no equilíbrio em saber dosar as duas nuances poéticas adequadamente:

> Então leu o poema. Era simplesmente uma beleza. Misturava palavrões com delicadeza. Oh Cláudio – tinha eu vontade de gritar, nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira (LISPECTOR, 1974, p. 47).

Esta também é a intenção de Lispector: dosar, de maneira camuflada, questões metalinguísticas e textos que se pretendem eróticos. Além disso, há, no conto, também uma identificação entre ambos os escritores, não mais pelo fato de os dois escreverem, mas sim pela epifania que a narradora tem de que todos são fracassados e de que o sucesso é uma mentira, uma vez que o sucesso pessoal, em alguns casos, não coincide com o sucesso profissional ou, ainda, que o sucesso depende da perspectiva de quem o vê. Ao conseguir escrever não apenas textos "eróticos", a narradora fracassa propositadamente em relação à expectativa do editor e, também, da crítica biografista. Para uma crítica mais atenta e para um leitor mais perspicaz, porém, ela triunfa.

5.6.3 Análise do conto "Por enquanto"

Outro conto presente em *A via crucis do corpo* no qual o viés metanarrativo se evidencia é "Por enquanto". Esta é a sétima narrativa do livro, sendo precedida por "Ele me bebeu", que narra uma mudança na amizade entre Aurélia e o maquiador Serjoca a partir do momento em que ambas as personagens são seduzidas pelo industrial de metalurgia Affonso Carvalho, e tentam seduzi-lo. No conto, o maquiador faz uma maquiagem que apaga os traços do rosto de Aurélia para conseguir ficar com o empresário. Após a consciência de que suas feições haviam sido anuladas por Serjoca, Aurélia deixa o restaurante e vai para casa, onde, depois de tomar banho e retirar a maquiagem, pode, enfim, contemplar seu rosto humano e triste. É importante ressaltar que este conto, de conotação erótica, está entre os três contos no qual o traço metanarrativo se manifesta, demostrando, dessa forma, que, mesmo não sendo expectativa do editor, os eixos sensual e metanarrativo são explorados no livro graças à sabotagem que a escritora faz na encomenda do editor.

Em "Por enquanto", a personagem protagonista, assumindo os papéis de narradora e escritora, narra a sequência de ações que realizou no dia das mães. Após o almoço com seu filho, a protagonista volta para o trabalho e permanece trabalhando até às dez para as seis. Esse é o momento em que se desenvolve grande parte da narrativa, pois desde esse horário até as três para as sete, ela começa a informar ao leitor de todas as suas ações corriqueiras. Na tentativa de passar o tempo, ela escreve, vai comer, volta a escrever, muda de roupa, toma vinho, café, liga o rádio, telefona e liga a televisão. Antes de decidir ligar a televisão, ela percebe que ainda faltava quase uma hora para a sua visita chegar. Por isso, liga a televisão e espera com a sensação de que estava aparentemente morta.

Esse desfecho se assemelha ao do conto anteriormente analisado, pois em ambos os textos a narradora faz referência à sua morte de maneira metafórica, na medida em que esta se relaciona à impossibilidade de fazer qualquer outra coisa que não seja esperar. Se no conto

anteriormente analisado há algumas perguntas para as quais não há respostas, o conto “Por enquanto” mobiliza a ideia de que há momentos em que nada pode ser feito a não ser esperar. Nesse sentido, “Por enquanto” demonstra não só a solidão como também a angústia da narradora-escritora diante do tempo cronológico que parece não passar, apesar de ela ter praticado tantas ações. Esses sentimentos são intensificados no momento em que, na tentativa de suprir sua solidão, a narradora pensa em ligar para si mesma, já que eram dez para as seis e o telefone ainda não havia tocado. O toque do telefone é significantivo porque a retiraria do trabalho solitário de escrita e da solidão diária, e a introduziria numa interação com alguém cuja voz lhe faria companhia, ainda que por um curto espaço de tempo.

O título desse conto é significativo e estabelece íntima relação com o seu desenvolvimento, na medida em que ao optar por uma locução adverbial de tempo − “por enquanto”− a narradora-escritora, antecipa o assunto tratado ao longo da narrativa: as ações realizadas por ela enquanto aguarda a visita que chegaria às oito horas da noite. A preocupação dessa narradora em demarcar suas ações ao longo do texto demonstra uma tentativa de organizar a narrativa em um tempo cronologicamente linear no qual as ações se sucedam progressivamente. Tal cronologia está presente nos seguintes trechos:

> Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha (LISPECTOR, 1974, p. 60).
>
> Mas agora quem estava dormindo já acordou e vem me ver às oito horas. São seis e cinco (LISPECTOR, 1974, 60).
>
> São seis e meia. Liguei meu rádio de pilha (LISPECTOR, 1974, p. 61).
>
> São vinte para as sete. E para que é que são vinte para as sete? Nesse intervalo dei um telefonema (LISPECTOR, 1974, p. 61).
>
> São cinco para as sete. Se me descuido, morro (LISPECTOR, 1974, p. 62).
>
> Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? (LISPECTOR, 1974, p. 62).

Entretanto, essa aparente organização progressiva da temporalidade e das ações da personagem é comprometida pela maneira como a narrativa se estrutura, pois logo no parágrafo inicial, a narradora distancia a focalização para narrar o fato de um personagem masculino, do qual o nome não é revelado ao leitor, “fazer pipi”, já que “ele não tinha nada o que fazer” (LISPECTOR, 1993, p. 59). Essa atitude da outra personagem (possivelmente, o filho da narradora que viera almoçar com ela em virtude do dia das mães, conforme a narradora mesma esclarece posteriormente) é uma forma de passar o tempo e antecipa a trajetória da narradora que executará várias ações na esperança de que o tempo passe mais rápido até às oito horas o

momento em que a visita chegaria. Assim, sua angústia advém justamente do fato de a sequência de ações por ela praticada não ser suficiente para que o tempo se acelere.

Essa forma de iniciar a estória, não condiz com a estruturação tradicional da narrativa, pois, tem-se uma situação que já estava ocorrendo no momento em que a estória se inicia, ou seja, já havia querendo ocupar seu tempo com qualquer ação que fosse, caracterizando assim, uma narrativa "*in media res",* na qual nota-se uma encenação da personagem e da própria narradora enquanto se vive, pois mesmo que ela não esteja participando da ação praticada pelo personagem que "faz pipi", ela registra sua ação por meio da escrita, ou seja, ela assumindo a papel de escritora, encena a si mesma e a sua própria escritura. Essa encenação é um procedimento metanarrativo, já que favorece a reflexão da protagonista acerca de seu papel como escritora, narradora e, de certo modo, como autora ficcionalizada se levarmos em consideração as semelhanças que esta protagonista tem com Clarice Lispector, no sentido de que ambas são escritoras e mães de dois filhos, um dos quais está fora do Brasil.

Essa relação entre a narradora e a autora desestabiliza até mesmo a limitação entre os elementos que compõem não só a narrativa como também aqueles que são responsáveis por sua produção. A continuidade presente nessa narrativa não é decorrente apenas de sua estruturação "in media res", mas deve-se também a relação intratextual entre este texto e outros contos do livro, na medida em que esse conto recupera alguns personagens de outros contos, como a narradora-escritora e seu filho, que estãos presentes tanto em "Explicação" como em "O homem que apareceu".

O título do conto também é significativo em relação à estória narrada e à perspectiva temporal, já que "por enquanto" ganha nova dimensão na perspectiva da narradora. Para ela, essa locução temporal se estende não apenas pelo período de um dia ou de quase duas horas até que a visita chegue, mas se prolonga, referindo-se ao tempo em que se vive, ou seja: por meio de um simples "relato" do seu dia, a narradora pensa a sua existência e o modo como a tem preenchido: "Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive" (LISPECTOR, 1974, p. 59).

Após essa reflexão inicial, a narradora incorpora ao texto a narração de momentos vividos por ela durante este dia. O primeiro episódio introduz na narrativa uma moça que lhe conta que seu pai havia falecido; o segundo episódio descreve o almoço que ela tivera com o filho no dia das mães. Porém, em ambos os episódios, apesar da suposta interação entre as personagens, não há descrição de nenhum diálogo. A escolha deste modo de narrar auxilia na intensificação da solidão da protagonista.

A partir da rememoração desses dois episódios, nos quais a narradora-escritora assume o papel de interlocutora e de mãe, a narrativa segue um fluxo mais intimista e sequenciado, no qual o tempo cronológico e o tempo da vivência começam a coincidir, já que a narradora informa angustiadamente que às dez para as seis o seu telefone não toca e, também, não é atendido por ninguém quando ela liga. Esta falta de contato com as pessoas a leva a constatar que está, definitivamente, "Sozinha no mundo e no espaço" (LISPECTOR, 1974, p. 60).

O parágrafo seguinte retoma a relação entre não ter nada para fazer e "fazer pipi" (LISPECTOR, 1974, p.59). No entanto, nesse momento, tal ação não é executada pela narradora-escritora, sendo fruto do monólogo e do fluxo de consciência da própia narradora, a partir do momento em que ela passa a ter consciência da dimensão de sua solidão. Num âmbito metafórico "fazer pipi" poderia significar qualquer ação praticada por alguém com a intenção de não ficar parado esperando o tempo passar ou a solidão desaparecer. A conjunção adversativa "mas", que inicia o parágrafo seguinte, cria a impressão de um conformismo simulado diante de situação, pois, ao afirmar que "Mas se Deus nos fez assim, que assim sejamos. De mãos abanando. Sem assunto" (LISPECTOR, 1974, p. 60), a narradora aparentemente aceita a maneira como Deus a fez, mas aponta uma culpabilidade d'Ele em deixa-la de mãos abanando e sem assunto. A relação que a narradora-escritora faz entre as mãos e o assunto adquire um novo sentido quando, em virtude de seu ofício de escritora, podemos relacionar a presença de assunto com a ocupação das mãos, porque é por meio deles, articulados, que a narradora-escritora produz em seus textos. Assim, "ficar de mãos abanando" significa ficar sem escrever.

A narrativa sofre uma nova quebra em seu desenvolvimento quando a narradora conta que ela havia ido à festa de um amigo sem ter sido avisada de que ele era o aniversariante e, apesar de haver muita gente no local, "muitas pessoas se sentiam pouco à vontade" (LISPECTOR, 1974, p. 60), ou seja, não é o fato de estarem acompanhadas que faz com que as pessoas se sintam à vontade ou bem integradas a uma situação ou um contexto. Em seguida, a narradora retoma a narrativa para reforçar a sua solidão: pensa em ligar para si mesma ou para quem ainda esteja dormindo, mas lembrando-se de que é domingo, e que neste dia "até Deus descansou" (LISPECTOR, 1974, p. 60), decide não fazer nada. A ironia, aí, está justamente no fato de que enquanto os outros descansam, ela trabalha sozinha durante todo o dia como se fosse uma "escrava de seu próprio ofício", já que além de ser domingo, era também dia das mães. Entretanto, o fato de ter trabalhado o dia inteiro sozinha cria uma espécie "inverossimilhança" no texto, no sentido em que nota-se um possível fingimento da narradora em relação ao tempo em que permaneceu sozinha, já que, como ela mesma atesta, uma pessoa tinha lhe telefonado e seu filho havia almoçado com ela. Esse jogo antagônico entre contato telefônico,

presença do filho e solidão da narradora, provoca um sentimento de hesitação por parte do leitor a respeito da confiabilidade dessa narradora, que anteriormente, no conto "O homem que apareceu" havia dito que "filhos, família, amigos vêm em primeiro lugar" (LISPECTOR, 1974, p. 47), ou seja: estavam acima da literatura, em sua vida.

Outro aspecto importante presente neste conto diz respeito à automatização que a escrita adquire, pois como a própria narradora escreve "Meus dedos doem de tanto bater à máquina, com as pontas dos dedos, não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebe os fluídos" (LISPECTOR, 1974, p. 60). O fato de enfatizar que a escrita se dá pelas pontas dos dedos demonstra uma forma de escrita corpórea, na qual escrever passa a ser um ato de sacrifício, em que a dor do corpo se transforma em palavras. A presença do cansaço projeta a narradora para a realidade na qual não se percebe a sublimidade da linguagem característica de suas obras anteriores. Nota-se uma modificação em sua linguagem, que se torna mais direta e objetiva a fim de desenvolver de modo mais eficaz o entrelaçamento da narrativa erótica com a narrativa metatextual.

O tempo passado é novamente revisitado quando a narradora deixa de refletir sobre o processo da escrita, e se questiona a respeito da possibilidade de ter se oferecido para ir ao funeral do pai da moça que lhe ligara pela manhã. Numa tentativa de fugir desse pensamento fúnebre, a narradora-escritora decide narrar ao leitor as ações corriqueiras que executará enquanto sua esperada visita não chega. Essas ações banais e reflexões sobre o cotidiano comezinho presentes no texto não correspondem ao que tanto a crítica quanto o leitor estavam acostumados a encontrar em obras anteriores de Clarice Lispector, que não contavam com um viés predominantemente metanarrativo.

Os parágrafos que se seguem apresentam uma simultaneidade entre o tempo cronológico e o tempo da execução das ações da narradora, na medida em que as ações parecem, e acontece no momento em que, supostamente são narradas. Essa aparente concomitância dos tempos se mantém apenas como uma encenação. Há uma discrepância entre tais tempos se levarmos em consideração o fato de que a narradora-escritora escreve a narrativa após tê-la vivido, e, nessa posição, pode não apenas narrar os fatos, mas também analisá-los e modificá-los durante o processo de escrita. Cria, portanto, uma narrativa que se encena enquanto é produzida. Neste sentido, o próprio leitor também se torna um personagem da história, pois a narradora dialoga com ele ao longo de todo o texto.

O título ("Por enquanto") é retomado no parágrafo em que a narradora interrompe a narração da sequência de ações banais para se questionar sobre o *para quê* das coisas, e reconhece que esse questionamento indica que as coisas, para ela, não estão bem. Mas ao mesmo tempo em que tem essa visão pessimista do momento que está vivendo, a narradora compreende que ele é passageiro, pois ela o está vivendo apenas "por enquanto". Essa compreensão também possibilita uma

interpretação metatextual, na medida que o *para quê* pode se referir à situação de ter de escrever um livro de encomenda.

O parágrafo que se segue a esta reflexão metanarrativa também é significativo no sentido de que, nele, a narradora-escritora retoma dois escritores consagrados na literatura brasileira. O primeiro é Machado de Assis, do qual admite sentir saudades e com o qual se identifica: "De vez em quando eu fico meio machadiana" (LISPECTOR, 1974, p. 62). Já o segundo é José de Alencar, que, mesmo sendo canônico é visto com certo desprezo pela narradora que comenta: "Eu nem me lembro se li alguma vez" (LISPECTOR, 1974, p. 62). Talvez a afinidade com Machado de Assis decorra do fato que ele tenha inserido, ainda que timidamente, um traço de metatextualidade no seu texto "Um apólogo"[200].

Outra referência alusiva que a narradora-escritora insere em seu conto é o poema "Brisa marinha"[201], de Stéphane Mallarmé, cujo primeiro verso é justamente "La chair est triste" (LISPECTOR, 1974, p. 62). Mas, diferentemente do eu-lírico do poema que leu todos os livros, a narradora sugere que não os leu, ou talvez os tenha lido, mas esteja simulando sua pretensão como uma leitora ávida.

A narradora-escritora, em todo o conto, utiliza-se de estratégias para não demostrar a solidão a que a escrita a submete, alternando momentos de escrita com situações do cotidiano. Essas ações são acompanhadas de uma marcação temporal: reiteradamente, a narradora comunica ao leitor que horas são, como se quisesse que o tempo passasse rápido e o dia findasse. A última demarcação temporal revela que, além do isolamento, o cansaço decorrente do trabalho exaustivo e a melancolia a estavam gradativamente matando e que, se ela se descuidasse, morreria sozinha e no silêncio de sua casa. Por isso, ela decide ligar a televisão a fim de que pelo menos um som ecoasse naquele espaço e a mantivesse aparentemente viva, mesmo tendo a consciência de que "a gente morre às vezes" (LISPECTOR, 1974, p. 62).

5.6.4 Análise do conto "Dia após dia"

Naetrutura do livro, este conto precede "Por enquanto", e é possível estabelecer uma relação de continuidade entre ele e o projeto literário da narradora-escritora, pois, assim como os contos anteriormente analisados, neste também há um viés metanarrativo que se configura a partir da encenação, da (dis)simulação e da tensão entre o falar e o dizer que, de acordo com Franco Junior (1999, p. 200) "marca um compromisso da escritora com a desautomatização".

---

[200] Neste texto o traço metatextual está presente devido a superposição de planos narrativos entre a história que é narrada e a história que é ouvida pelo ouvinte ficcionalizado na figura do professor de melancolia. Esses planos se fundem e se complementam, dentro do apólogo.

[201] A tradução deste poema, utilizada neste trabalho, é de Augusto dos Campos e tem como primeiro ver "A carne é triste, sim, e eu li todos os livros". Esta tradução se encontra disponível no site http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet153.htm.

Além disso, a marcação temporal, a recuperação de alguns personagens e a própria definição da narradora como escritora favorecem o estabelecimento de uma relação entre os quatro contos metanarrativos aqui analisados.

"Dia após dia" é uma narrativa na qual a narradora-escritora continua narrando suas ações diárias, aparentemente, numa sequência lógica (tal como nos contos anteriormente analisados) e numa estrutura narrativa que se aproxima das narrativas tradicionais com início, meio e fim. Assim, a história narra as ações da narradora-escritora durante o dia 13 de maio. Neste dia, pela manhã, ela compra flores na tentativa de homenagear o homem morto no dia anterior. Após relembrar esse fato trágico, ela rememora também que, no dia anterior, havia saído para jantar com um casal de amigos. Em seguida, a narrativa retoma as suas ações do dia 13 para, novamente, inserir uma lembrança do sábado. Essa digressão, recupera, por meio de seu diálogo com seu Manoel, o personagem Cláudio Brito. Após essa breve conversa com seu Manoel, ela retorna para casa, onde atende um telefonema de alguém que lhe aconselha a pensar bem antes de publicar um livro pornográfico.

Ela, então, reflete sobre a publicação do livro que está escrevendo (*A via crucis do corpo)*, e, em seguida recorda-se de uma amiga que não reagiu bem à cantada de um feirante. Novamente, pensa no livro, se lembra de uma amiga que estava com suspeita de câncer, mas que, no fim era uma bolsa d'água no corpo. Ao pensar na bolsa, lembra-se de que, após as compras da manhã, ficara sem dinheiro. Mas após recordar-se de que havia dinheiro numa outra bolsa, ela retoma as rememorações para inserir na narrativa a sua viagem a Brasília e algumas histórias de uma menina chamada Nicole. Por fim, considera-se feliz, apesar dos dissabores da vida e, após comemorar sua vida e a de seu amigo, ela encerra o conto da maneira mais óbvia possível com a expressão "agora acabei" (LISPECTOR, 1974, p. 66).

A importância dessa história narrada deve-se ao fato de que, mesmo que a narrativa seja constituída de ações corriqueiras e banais, sua grandiosidade não está na importância dos fatos narrados, mas, sim, na maneira como a narrativa é pensada pela narradora-escritora enquanto narra a história. Antes de iniciarmos a análise de fato, cabe fazer uma consideração acerca da estruturação do texto e de como essa estrutura colabora para a realização do viés metanarrativo contemplado neste trabalho.

Em relação à estrutura deste texto "aparentemente" organizado em início, meio e fim, é relevante ponderar que essa estrutura linear é desarticulada pela maneira como a narrativa se desenvolve, ou seja, sempre alternando o tempo presente, decorrente da realização das ações da narradora, com o passado, por meio da inserção de micronarrativas a partir das quais a narradora rememora situações "vividas" (ou imaginadas) por ela, por seus amigos ou conhecidos. A

progressão linear da história é, nesse sentido, perturbada por essas micronarrativas que, de certo modo, impedem que a narração avance "ordenadamente". Entretanto, ao optar por uma narrativa que ora se desenvolve, ora se retrai, a narradora, de certo modo, se posiciona dissimuladamente a respeito da maneira como a narrativa deve estruturar-se.

Além disso, nota-se, desde o início do conto, quea narradora-escritora inicia a sua história de forma irônica, ao afirmar que "Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre" (LISPECTOR, 1974, p. 63). Essa ironia advém de dois motivos: o primeiro, referindo-se ao número treze que, na cultura popular, é tido como número de azar, mas que, nesse caso, remete a um momento de extrema alegria por parte dos escravos. O segundo motivo deve-se ao fato de o dia da libertação ser uma segunda-feira, dia simbolicamente consagrado ao trabalhador.

Outro aspecto que também deve ser ressaltado com relação a esta data é que, por meio dela, a narradora nos reporta ao texto que inicia o livro ("Explicação"), no qual ela se coloca na condição de escrava não liberta, como ela mesma escreve: " [...] dia da libertação dos escravos – portanto minha também – escrevi "Danúbio azul", "A língua do p" e "Praça Mauá" (LISPECTOR, 1974, p. 11). A narradora se considera uma escrava do compromisso de escrita que assumiu com o seu editor e, enquanto se comemora o 13 de maio, ela se dedicou a escrever os contos de encomenda que faltavam, concluindo o seu trabalho.

Após essa demarcação temporal, a narradora se volta para a descrição de suas atividades cotidianas. No entanto, em meio a essa descrição, nota-se uma alternância entre o tempo presente – da vivência – e o tempo passado, decorrente da rememoração, por meio do qual micronarrativas são inseridas no conto. Essa oscilação temporal também ocorre nos contos anteriormente analisados, compondo um dos traço característico do fazer literário não só da narradora-escritora ficcionalizada, mas também da própria escritora Clarice Lispector. Numa tentativa de recuperar fatos de contos anteriores, a fim de dar continuidade e coesão ao viés metanarrativo do livro, a narradora-escritora e refere ao fato de comprar flores para o homem que havia morrido ontem. Aparentemente, essa é apenas uma das atividades realizadas pela personagem. No entanto, ela funciona também como mecanismo textual de ligação entre os textos, já que esse defunto é o mesmo que é citado no conto "Por enquanto".

A morte desse pai, rememorada neste conto, desperta na narradora uma reflexão sobre a fragilidade da existência humana, já que um dia, inevitavelmente, todos morreremos, ou seja, deixaremos a condição de vida (representada pela cor vermelha)[202] e passaremos à condição de

[202] De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 944), "o vermelho é universalmente conhecido como o símbolo fundamental do princípio da vida com sua força, seu poder e seu brilho".

mortos (representado pela cor branca)[203]. Esse simbolismo das cores está presente no seguinte trecho: "Vesti-me, desci, comprei flores em nome daquele que morreu ontem. Cravos vermelhos e brancos. Como eu tenho repetido à exaustão, um dia se morre. E morre-se em vermelho e branco" (LISPECTOR 1974, p. 63).

No momento seguinte, a personagem abandona o presente narrativo e começa a descrever o falecido e sua esposa. No parágrafo seguinte, há uma nova digressão temporal que rompe com o fluxo da narrativa, por meio da recuperação de situações do conto "Por enquanto". Assim como acontece em "A quinta estória", os fragmentos recuperados servem de impulso para que a narrativa se amplie, para, novamente, retroceder a ações já realizadas pela protagonista no conto anterior. Para tanto, a narradora se vale da rememoração de lugares já visitados e de personagens já mencionados.

> Desci de novo, fui ao botequim de seu Manoel para trocar as pilhas de meu rádio. Falei assim para ele:
> − O senhor se lembra do homem que estava tocando gaita no sábado? Ele era um grande escritor.
> − Lembro sim. É uma tristeza. É neurose de guerra. Ele bebe em toda a parte. Fui embora (LISPECTOR, 1974, p. 64).

O fragmento acima relata o momento em que a protagonista se lembra de Cláudio, o amigo com quem conversara noite anterior. Entretanto, essa retomada dos textos ou fragmentos anteriores expõe ao leitor um procedimento transtextual, que recupera situações e personagens anteriormente descritos, como é o caso do personagem Cláudio Brito e de seu Manoel, que pertencem também ao conto "O homem que apareceu". Após o diálogo da narradora com seu Manoel, ela volta para casa e narra ao leitor um telefonema que recebeu, alertando-a a respeito das implicações de escrever um "livro pornográfico" para sua obra (LISPECTOR, 1974, p. 64). Essa situação faz com que a narradora reflita a respeito da recepção de sua obra tanto por parte do leitor como por parte da crítica.

> Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi:
> – Já pedi licença ao meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Contei-lhe que meu primeiro conto se chamava "Miss Algrave". Ele disse; "grave" é túmulo.

[203] De acordo com o Dicionário de símbolos, "o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. [...]. Assim, coloca-se, às vezes, no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o termino vida da vida - o momento da morte é também um momento transitório. É uma cor de passagem, no sentido que nos referimos ao falar dos ritos de passagem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 141).

> Mas a pessoa que me telefonou zangou-se, eu me zanguei, ela desligou o telefone, eu liguei de novo, ela não quis falar e desligou de novo.
> Se este livro for publicado com mala suerte estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória (LISPECTOR, 1993, p. 64).

A resposta da narradora-escritora é um tanto irônica e possui até uma parcela de humor. A ironia está presente no fato de que ela deixa claro que não se importava com os julgamentos tanto do leitor quanto da crítica. O humor negro está presente no título do primeiro conto do livro, pois seu filho lhe diz que *grave* é túmulo em inglês.

A aproximação entre o tempo presente e as rememorações da narradora reafirma a subjetividade do texto, que concilia o tempo cronológico com o tempo da memória e/ou imaginação. A alternância entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo destaca o jogo entre vida real e ficção, demarcando, como diz Gotlib (1995) a ficcionalização da vida como um traço forte da literatura de Lispector.

. A inserção de micronarrativas, além de favorecer o caráter labiríntico do conto, confere certa modernidade ao texto na medida em que a narrativa se fragmenta, impedindo o desenvolvimento linear da história. Observe-se:

> Lembrei-me de uma coisa engraçada. Uma amiga que tenho veio um dia fazer a feira aqui defronte de minha casa. Mas estava de short. E um feirante gritou-lhe:
> – Mas que coxas! Que saúde!
> Minha amiga ficou danada da vida e disse-lhe:
> – Vá dizer isso para aquela que o pariu!
> O homem riu, o desgraçado (LISPECTOR, 1974, p. 65).

Esse fragmento, juntamente com a menção à morte de um senhor no dia anterior, ao jantar do Dia das Mães e à conversa com o seu Manuel do botequim, que antecedeu o telefonema de crítica ao caráter "pornográfico" de seu livro, auxiliam a construção fragmentária da narrativa e propiciam a criação de um procedimento metatextual no qual os comentários acerca do mercado editorial e das expectativas da crítica, do leitor e, até mesmo da própria narradora-escritora são expostos ao longo do conto por meio das digressões do narrador.

Nesse sentido, o parágrafo seguinte é relevante, pois expõe a reflexão da narradora que, num momento de revolta, exclama: "Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar" (LISPECTOR, 1974, p. 65). Essa revolta demonstra o descontentamento e a desilusão da narradora-escritora em relação à literatura e àquilo que ela implica.

Esse momento da história, no qual o descontentamento vem à tona, recupera a conversa que a narradora tivera com Cláudio Brito no conto "O homem que apareceu". Nesse diálogo, ele afirmara que ela só se importava com a literatura. A essa afirmação, ela reage

veementemente afirmando que possuía prioridades como família, filhos e amigos. A narradora tenta demonstrar que escrever é apenas uma das atividades realizadas pela pessoa que se torna escritora e que tal função não a impossibilita de realizar suas tarefas nos demais âmbitos de sua vida social. Porém, trata-se de ser um ofício solitário e, por vezes, ingrato.

Depreende-se daí um conflito instaurado entre o processo da escrita, o uso da palavra e a escassez da temática, fazendo com que o narrador dos contos metaficcionais de *A via crucis do corpo* deixe de ter o prazer de escrever e conceba a escrita como um fardo pesado que se carrega com desânimo. Por isso, a todo momento, a narradora-escritora trabalha no conto com a sequência vida-morte-escrita como se esta fosse uma ciranda por meio da qual a literatura se constrói. Essa relação estabelecida entre o viver e o escrever se consolida, porque como nos ensina Gotlib (1995), enquanto escreve Lispector se projeta na narradora-protagonista-escritora ficcionalizando-se.

A morte é algo sobre o que a narraora-escritora reflete exaustivamente. Essa visão da morte adquire um sentido grave, pois, como diz a personagem "como eu tenho repetido à exaustão, um dia se morre" (LISPECTOR, 1974, p. 63). O uso do artigo indefinido "um" reforça a ideia paradoxal da certeza da morte, mas também da incerteza quanto ao dia em que isto ocorrerá. Nesse caso, a morte é, ao mesmo tempo, um fenômeno iminente e adiado, uma vez que o desejo de viver ainda se sobrepõe à perspectiva dilacerante da finitude. Tanto é assim que a narradora termina o conto "Dia após dia" celebrando a sua vida, a vida de seu amigo e a libertação dos escravos.

Esse desejo de não morrer, mesmo diante da consciência de que a morte é inevitável, leva a narradora-escritora a optar por não contar a décima quarta estória em forma de um conto separado, pois como ela mesma afirma, o livro possui 13 estórias e a inserção de mais uma completaria o número de estações da Via Sacra vivida por Jesus Cristo, que culminou em sua morte. Vista por essa perspectiva, a obra *A via crucis do corpo* seria, de certo modo, uma paródia a sério da Via Sacra, mas sem a consolidação da morte na medida em que o décimo quarto conto não teria sido escrito. Entretanto, é interessante perceber que a decima quarta história está presente na coletânea, manifestada no conto "Explicação. Nesse sentido, a narradora-escritora se aproxima, por meio da escrita dos contos, de uma encenação da morte, mas é salva pelo apego à vida e à alegria, deixando a *via-crucis* incompleta. A esse respeito, Telma Maria Vieira (2004, p. 13) escreve:

> Há uma afirmação: são treze histórias. Poderiam ser quatorze, mas ela não quer; poderia fazer a paródia da *Via Crucis* de Cristo e assim falar de sofrimento e dor, pois afinal, todos passam por essa *via crucis*. Porém afirma que não quer "Valsa Triste", mas o "Danúbio Azul", isto é, não quer tratar de

> sofrimento, mas de alegria. Sua *via crucis* é "do corpo", das sensações: a *via crucis* dos prazeres carnais, que não são vistos por ela como ruins, mas para os quais não há redenção, pois depois de se passar por eles não há retorno. Ao contrário das outras obras em que as personagens retornam ao seu cotidiano após suas epifanias, as personagens de "A *via crucis* do corpo" mudam suas vidas depois de suas experiências, como Miss Algrave que se tornou uma prostituta[204].

Nos contos que compõem *A via crucis do corpo* a linguagem é mais objetiva e direta e as frases são mais curtas do que nos textos que Clarice Lispector escreveu anteriormente. Não há, nessa antologia, de modo geral, o uso de uma linguagem que tenda ao lirismo nos termos anteriormente explorados. Neste caso, a experiência não é de êxtase diante da palavra e suas potencialidades, mas de crítica em relação à palavra vendida por encomenda, que subjuga o escritor às exigências do mercado editorial. A este respeito, Franco Junior (1999, p. 195) afirma:

> O livro foi feito sob pressão de uma encomenda direta do editor, que determinou a temática: "faça um livro erótico" e definiu prazo para a entrega. Diante disso, a escritora literalmente veste a máscara que lhe fora oferecida pelo mercado e, valendo-se de uma estratégia de escrita que tem no uso do *kitsch* uma arma que se presta ao comentário crítico sobre o que é escrever, asituação do escritor no mundo contemporâneo, a relação escritor-mercado editorial, a relação escritor-texto-público consumidor, alta e baixa literaturas, cumpre a ordem.

Com base nessa citação, é possível pensarmos a respeito de algumas concepções claricianas que se evidenciam nesse livro. Uma questão importante é a noção da escrita enquanto produto comercial e como forma de ganhar dinheiro, uma vez que Lispector preferia escrever livremente. *A via crucis do corpo* é um livro que modificará a forma de escrita de Clarice Lispector, uma vez que há, nele uma epifania crítica da escritora, na medida em que ela boicota o interesse do editor de publicarum livro erótico feito de encomenda. A crítica se dá pelo uso da metatextualidade, que possibilita o comentário irônico e, por vez amargo sobre a condição do escritor e a problemática do seu ofício.

Nos contos aqui selecionados nota-se a presença da brevidade proposta por Poe, uma vez que cada um deles não ultrapassa seis páginas e as histórias tendem a ser objetivas. Quando há a presença de um outro com quem a narradora-escritora pode dialogar, a interação ocorre, apesar de, em alguns momentos, como no conto "O homem que apareceu" e "Dia após dia", alguns fragmentos de diálogo serem brechas para a inserção da metatextualidade com a qual pode comentar e questionar o valor da literatura, sua recepção pelo leitor, sua apreciação pela crítica e sua situação frente ao mercado editorial.

---

[204] A condição de prostituta apresentada nesta citação é questionada, uma vez que a personagem em questão se tornou uma mulher feliz e sexualmente realizada.

Nesse sentido, essas narrativas aparentemente simples sobre a visita de um amigo angustiado que há muito tempo a narradora não via ou os fragmentos narrativos que compõem "Dia após dia" são marcas de inovação na contítica clariciana. Apesar de escassos, os diálogos se desenvolvem, gerando comunicação e evidenciando alguns conflitos humanos, a exemplo do episódio com Cláudio Brito, um homem infeliz e angustiado que chega a desejar o suicídio, ou ainda, o relato de quando a amiga foi assediada pelo feirante e acabou por xingá-lo, ou o momento em que a mulher lhe liga para criticar o livro pornográfico.

Os conflitos sempre advêm da relação com o outro. Entretanto, apesar de importantes para dar dinamismo à narrativa, eles camuflam o conflito maior que decorre do viés metatextual do livro, perceptível na busca da narradora-escritora em atender ao pedido de encomenda e, ao mesmo tempo, sabotá-lo por meio da escrita. Ao optar por uma forte inserção da metatextualidade no texto, Lispector reforça à sua maneira, a posição de Poe acerca da autoridade do autor, estendendo-a sobre o editor, que acredita ter em mãos uma obra encomendada, mas recebe uma obra, em certa medida, boicotada.

Feitas as análises dos contos, é possível perceber que a produção contística de Clarice Lispector contemplada neste trabalho estabelece uma pequena relação com as ideias de Poe sobre o conto, a saber: a) a brevidade presente em alguns textos como "O triunfo", "A quinta-história" e os contos de *A via crucis do corpo* são exemplos de textos breves em sua extensão, b) a recorrência aos símbolos como portadores de sentido na narrativa é outra convergência entre os escritores, uma vez que, por exemplo, assim como o corvo representa o mau agouro e intensifica o efeito da narrativa, a água é um símbolo do renascimento de Luísa em seu desenvolvimento como mulher.

Em relação as propostas de Tchekhov, Lispector produz, assim como o contista russo uma narrativa na qual a personagem não tem um desfecho definitivo para o seu conflito. É o que acontececom Laura em "A imitação da rosa", com Sofia em "Os desastres de Sofia" e com a narradora-escritora dos contos de *A via crucis do corpo* que precisa dissimular, seu fazer literário para agradar a um editor e seu leitor-alvo.

Os motivos desencadeadores dos conflitos são diversificados e aparentemente banais. No entanto, é interessante notar que eles permanecem mesmo que a narrativa termine, mas a perspectiva que a protagonista assume diante deles se altera: Luísa se julga mais forte do que Jorge, Laura se rende aos seus anseios reprimidos, Sofia descobre a sua vocação como escritora, a dona de casa passa a dedetizar diariamente seu lar e, por fim, a narradora-escritora encontra uma maneira de mascarar seus textos para que pareçam, vários deles, ser textos eróticos – como, por exemplo "Miss Algrave", "O corpo", "A Língua do P". Esses finais e aberto, aproximam

Lispector de Tchekhov, para quem o final não deve ter o compromisso com a resolução definitiva do conflito.

Outra proximidade entre Tchekhov e Lispector está no fato de que ambos utilizam em seus contos situações simples que representam um episódio da vida de determinada personagem, mas o fato de a situação ser simples não indica que o desenvolvimento da narrativa também o seja, uma vez que, recursos como as digressões (do narrador e/ou das personagens) e a alternância do narrador onisciente - que ora adota a "visão com", ora opta pela "visão por detrás" (se aproximando ou se distanciando das percepções e pensamentos da protagonista) – fragmentam a sequência linear das ações, favorecendo mais o desenvolvimento psicologia da personagem e suas vivencias transformações internas. Deste modo, como em Tchekhov, os contos não apresentam um tempo cronologicamente demarcado, mas sim um tempo que se estabelece de acordo com o fluir da vida e com a intensidade com que os fatos afetam a vida das personagens. Assim, é possível, no texto clariciano, encontrar construções como "segundo abismal", elemento que prolonga o tempo da duração[205].

Outros traços tchekhovianos de que Lispector compartilha são o enfoque não no enredo, mas na personagem e nas relações conflituosas que ela estabelece consigo mesma e com os demais, além das repercussões que certos acontecimentos desencadeiam no seu plano psicológico e íntimo. Uma outra aproximação é a questão da pluridimensionalidade das personagens, que não se apresentam como totalmente boas nem más, mas são uma mescla das duas coisas. Suas ações e pensamentos vão revelando o seu caráter multifacetado, por exemplo: Sofia se considera "má", mas sua "maldade" pode ser vista como algo bom na medida em que ela busca libertar o professor e torná-lo livre. Já o professor, inicialmente contido em seu corpo contraído, se despe subitamente de sua função e se dá a conhecer no momento em que fica sozinho com Sofia na sala de aula. Se, por um lado, é ele que se dá a conhecer como homem, por outro é ela que se descobre mulher e escritora.

Lispector também se aproxima de Tchekhov na capacidade de construir espaço, para que ele colabore com a constituição da atmosfera que dominará o texto, intensificando ou amenizando o conflito da personagem. Um exemplo disso é a maneira como o narrador de "O triunfo" descreve a alteração na sala de jantar que estava "escura, húmida e abafada" e torna-se clara quando a protagonista abre a janela. Diferentemente, porém, de Tchekhov a mudança do

[205] Vale ressaltar que em alguns contos como, por exemplo, "O triunfo" e os contos do livro *A via Crucis do Corpo* em que se percebe uma tentativa de organização cronológica da temporalidade, ela não se mantém em virtude da interiorização vivenciada pelas personagens por meio de digressões, monólogos interiores, fluxos de consciência e até mesmo de micronarrativas inseridas na narrativa principal. Isto se dá, sobretudo, a partir do livro *A legião Estrangeira*.

espaço é decorrente da ação da protagonista. A forma como o ar novo entra tocando em tudo, acenando a cortina colabora para a instauração de uma atmosfera alegre. A escolha dos verbos "tocar" e "acenar" também colabora com o lirismo, personificando o ar novo[206].

O caráter poético e a vivacidade dos elementos espaciais que contribuem para a descrição poética de uma atmosfera condizente com o interior da personagem são, ainda, algo que Tchekhov postula. Mas é Mansfield quem desenvolve isso com maestria, uma vez a descrição lírica do espaço é mais discreta no contista russo do que na contista neozelandesa. Mansfield se aprofunda ainda mais nos conflitos internos das personagens e valoriza ainda mais a subjetivação do espaço na medida em que tais procedimentos colaboram para a epifania da personagem principal.

Em relação à aproximação entre Mansfield e Lispector, é possível observar que ambas fazem uso da epifania em seus contos como um procedimento de revelação de algo que descortina um saber que afeta profundamente a vida da personagem. No entanto, diferentemente de Mansfield, Lispector amplia o uso desse procedimento para além da esfera da personagem e sua condição no mundo, articulando esse recurso à metaficção para pensar a própria escrita e os processos que a constituem.

Outra similaridade entre Mansfield e Lispector é o recurso à figurativização como forma de introduzir certo lirismo próprio da poesia em seus textos, promovendo uma hibridização de gêneros. Observa-se, por exemplo, as diversas metáforas que a narradora de" Os desastres de Sofia" usa para referir-se a si, ao professor e às situações que protagonizam.

Em relação a Mansfield, Lispector também se marca pelo modo poético de narrar, valendo-se de figuras de linguagem e do destaque à sensibilidade das ações da personagem. Para ambas, o olhar é um elemento significativo, pois é ele que possibilita novas significações para um mesmo objeto. Além disso, o uso de procedimentos de subjetificação para dar expressão à vida interior conflituosa da personagem é recorrente em ambas.

Lispector compartilha com Mansfield uma poética da intimidade, na medida em que não se contenta apenas em narrar as ações das personagens, interessando-se por revelar seus conflitos íntimos ao descrever seus estados de consciência, fantasias e reflexões por meio de monólogos interiores e/ou fluxos de consciência.

---

[206] Outro ponto pertinente à poética de Tchekhov é o comprometimento com a verdade e a escrita de um texto lacunar por meio do qual o leitor pode participar ativamente da interpretação. Clarice Lispector, aparentemente, busca retratar a realidade dos fatos em *A via crucis do corpo* ao fazer uso de uma linguagem mais objetiva e coloquial, contudo essa verdade aparente é revelada, talvez, não por meio das brechas, mas pela sutileza na escolha das palavras. No entanto, como este é um livro que se sabota a todo instante, é possível percebermos, nos textos, a sutileza do subtendido convivendo com uma certa obcenidade e, mesmo, palavrões.

Outra particularidade em que as duas contistas se assemelham em seu fazer literário é a capacidade de apresentar o abstrato a partir do concreto, sobretudo por meio da epifania, por meio da qual, ao se deparar com alguém ou com alguma coisa real, o personagem sofre uma espécie de mal-estar decorrente de uma vertigem que lhe permite ter uma consciência plena de seu ser-estar no mundo. Este é também um momento de reflexão e de revelação íntima. Entretanto, além da epifania, Lispector, no caso dos contos de *A via crucis do corpo*, parte de algo real (a encomenda do livro) para tocar em questões abstratas por meio da metatextualidade no qual reflete acerca do escritor, da escrita, do leitor e do mercado editorial. Simulando atender às expectativas do editor, Lispector – escritora e personagem de si mesma − dissimula a sua escrita. Enquanto escreve seus contos, encenando a escritora obediente, ela permite que se entreveja uma espécie de trapaça nesse livro encomendado, a saber: o eixo metatextual.

CONIDERAÇÕES FINAIS

Os contistas Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Katherine Mansfield e Clarice Lispector colaboraram, como demonstrado ao longo desse trabalho, não só para o surgimento e desenvolvimento do conto moderno enquanto gênero, mas também permitiram que, em virtude do traço de originalidade de cada um deles, novas modalidades do conto moderno fossem criadas a partir da matriz poeana do conto de efeito.

É importante observar que há, entre esses escritores, um percurso coerente e gradativo que permitirá a propagação do conto metatextual realizado por Clarice Lispector. Esse percurso se evidencia se levarmos em consideração que Poe, na condição de responsável pela sistematização do conto moderno, já escrevia seus textos teóricos e críticos, tais como "Twice-Told Tales" e "Pilosophy of Composition", para fazer uma reflexão sistematizada sobre os postulados de brevidade e efeito único propostos por ele como eixos de estruturação do conto moderno. Suas análises propiciaram a discussão crítica dos contos de Nathaniel Hawthorne e de seu poema narrativo "The Raven*"* (O corvo), apresentando, sobre último texto, não apenas a discussão de seus postulados – de brevidade e efeito único –, mas também os passos que permitiram que o poema fosse escrito.

Nesse sentido, além de sistematizar seus fundamentos teóricos, Poe os aplica passo a passo em "The Raven", abrindo, caminho para que suas ideias sejam aplicadas também em seus contos. Entretanto, nã há na contística de Poe um eixo metatextual. Seus postulados teóricos de brevidade e efeito único podem ser perfeitamente reconhecidos nos contos por ele escritos.

Em Tchekhov, a identificação de seus postulados teóricos acerca do modo como se deve escrever um conto é mais difícil, uma vez que, diferentemente de Poe, ele não escreveu textos críticos a respeito de suas ideias. Contudo, suas considerações sobre os aspectos importantes para a execução de um bom conto estão disseminadas nas cartas que ele escrevia para amigos e escritores iniciantes que lhe pediam conselhos. Como em Poe, não há interferência do traço metatextual no conto por ele escrito. A contribuição original de Tchekhov para o conto moderno reside no fato de ele ter aprimorado a teoria de Poe, criando o conto de atmosfera como uma nova modalidade do gênero. Como demonstramos, os contos do escritor russo não se realizam a partir de acontecimentos que desencadeiam ações, como proposto por Poe, mas situações abertas, flagradas no cotidiano do homem comum, cujo efeito se dissemina ao longo da narrativa e cujo conflito, não necessariamente se resolve ao final da narrativa. Como vimos em "O Beijo", a brevidade, defendida por Poe, se dá pela escolha econômica e funcional dos vocábulos e pelas elipses que deixam o texto mais lacunar.

Já em Mansfield a relação entre escrita e a reflexão sobre a produção de contos se torna mais complexa, uma vez que seus "postulados teóricos" se encontram disseminados nas revisões críticas que ela fez na função de crítica literária. Eles também estão presentes em suas cartas e diários. Entretanto, não entram em seus contos sob a forma e metatextualidade. Tanto para Mansfield, quanto para Poe e Tchekhov, a reflexão sobre a escrita e sobre o modo como esta deve se apresentar no conto são coisas distintas que devem ser realizadasem gêneros textuais distintos, não admitindo o conto a incorporação da reflexão sobre sua produção e tudo que ela implica.

Em relação à originalidade de sua produção contística, Mansfield, valendo-se da modalidade postulada por Tchekhov, acrescenta ao conto moderno a subjetividade e o lirismo, uma vez que, para Tchekhov, a objetividade era uma forma de manter a concisão. A subjetividade e o lirismo mansfieldiano dão ao conto uma leveza e um traçado poético. Nesse sentido, ela insere em sua produção contística uma hibridização de gêneros ao aliar prosa e poesia na construção não apenas da atmosfera em que tanto a personagem como o leitor são inseridos, mas também na criação de imagens que, via linguagem figurativa e descritivismo, mostram a limitação da palavra escrita para retratar a vida interior de suas personagens. Além disso, ela assimila a relevância do símbolo para a construção do sentido do conto e para constituição da epifania. Seu lirismo é gradativo, já que as metáforas e os símbolos aumentam ao longo dos três contos analisados. O mesmo ocorre com a focalização, que tende a abandonar a pessoalidade da primeira pessoa para introduzir uma perspectiva que passa a dar vez às percepções e sentimentos da personagem.

Já Lispector se assemelha a Poe na busca da brevidade em seus contos e na escolha dos vocábulos que melhor expressem o efeito que pretende produzir no leitor como forma de fisgá-lo durante a leitura. Assim com Tchekhov, porém, a escritora brasileira dissemina esse efeito ao longo de sua narrativa, além de optar, na maioria das vezes, por um desfecho no qual o conflito não se resolve com o final do conto. Sua temática também se assemelha à de Tchekhov, uma vez que seus enredos quase inexistentes se baseiam em episódios e fragmentos da vida cotidiana. No entanto, diferentemente de Tchekhov, que escreve de forma objetiva tais situações, Lispector tal qual Mansfield vale-se da subjetividade e do lirismo para expressar os afetos e repercussões que um simples acontecimento pode desencadear tanto no interior da personagem como na problemática que envolve a escrita e o escritor.

No tocante à subjetividade e ao lirismo, Mansfield e Lispector recorrem a procedimentos literários tais como a epifania, o monólogo interior e fluxo de consciência a fim de retratar com mais veemência o interior de suas personagens, seus conflitos e questionamentos.

Em Mansfield, as personagens oscilam entre os momentos de interiorização e reflexão e o convívio social. Tal é o caso de Viola que pensa a respeito de si na solidão de sua casa, mas também dialoga com a proprietária do imóvel e com o desconhecido que bate à sua porta. O mesmo acontece com Bertha no conto "Bliss", que, quando está sozinha na rua ou na sua residência, também vivencia o monólogo interior como forma de se questionar e analisar a sua visão subjetiva a respeito dos comportamentos e posicionamentos alheios. Quando dialoga com os demais convidados da casa, porém, não pode externar os seus pensamentos, e sente a pressão de ter de assumir os papéis sociais de boa esposa, anfitriã e mãe. Tal como a Laura do conto "The Garden Party", que se vê coagida a participar de uma festa mesmo tendo conhecimento de que seu vizinho estava sendo velado, tanto Viola quanto Bertha vivenciam um conflito entre aquilo que pensam, questionam e possuem em seu interior e o que necessitam representar conforme o papel social por elas desempenhados.

Nos contos de Mansfield, a subjetividade é revelada gradativamente na medida em que a personagem vivencia não só a interiorização por meio de monólogo interior e fluxo de consciência, mas também pelas epifanias, sobretudo no caso de Bertha e Laura que, respectivamente, ao se depararem com uma possível experiência contemplativa/afetiva debaixo de uma pereira e com a fragilidade da vida em um funeral, conseguem vislumbrar o seu lugar no mundo e ter um encontro com o seu eu verdadeiro. Nesse sentido, tais procedimentos, juntamente com a recorrência a algumas imagens que adquirem a função de símbolo às figuras de linguagem, sobretudo a metáfora e a elipse, favorecem o lirismo mansfieldiano.

O lirismo também se apresenta nos contos de Clarice Lispector da mesma forma que em Mansfield, ou seja, pela recorrência a procedimentos narrativos de interiorização, pelo uso de figuras de linguagem, da "visão com" e do discurso indireto-livre. Há, ainda, em relação ao lirismo, em ambas as contistas, a recorrência a elementos de cunho simbólico tais como o espelho, a água e as flores. No caso de Lispector até mesmo a própria escrita é simbólica, já que nos contos analisados, sobretudo a partir das antologias *A legião estrangeira* e *A via crucis do corpo*, a epifania se dá não só por elementos constitutivos do espaço mas também pela descoberta das facetas da protagonista-escritora-narradora e da própria escrita em si que pode surgir tanto de um texto anteriormente lido como de uma rememoração ou, até mesmo, da reflexão sobre uma escrita encomendada.

Em Lispector também se observa o aspecto do mascaramento social como tema convergente entre sua produção e a de seus predecessores, no caso, Tchekhov e Mansfield, pois o escritor russo o aborda em seu conto "O beijo", quando seu narrador relata o comportamento de certo modo teatralizado das personagens por ocasião do chá que o tenente-coronel oferece

para os oficiais que estavam de passagem pelo local. Entretanto, diferentemente de Mansfield e de Lispector, para as quais a emergência textual da subjetividade era imprescindível, na produção de Tchekhov a voz do narrador é que revela a máscara das personagens e as percepções do protagonista. Nesse sentido, o mascaramento se evidencia já em Tchekhov, na produção de Mansfield ele se dá via monólogo interior e epifanias e, por fim, na contísta de Lispector ele é aborado pela própria escrita autoreflexiva e metatextual.

Em relação à metatextualidade, os contos de Clarice Lispector são positivamente inovadores, na medida em que inserem no conto uma reflexão sobre a escrita, o fazer literário, as condições e a situaçõ do escritor (sua posição de escritor diante da literatura, de sua obra e do mercado editorial). A metatextualidade é, então, não apenas um procedimento original de sua escrita, mas também uma marca autoral de seu estilo. Entretanto, deve-se observar que, tal qual o lirismo de Mansfield, esse traço metatextual dos contos claricianos foi se tornando mais relevante e evidente ao longo de seu percurso como contista, uma vez que em seus primeiros contos publicados em jornais, revistas e nos livros *Alguns Contos* (1952) e *Laços de Família* (1960) há apenas a presença de poucos traços metatextuais, que se revelam sobretudo na forma intertextualidade e alusão.

A partir de 1964, porém, com a publicação de *A Legião Estrangeira*, a metatextualidade ganha evidência na escrita de Lispector e torna-se parte integrante das narrativas, fazendo da reflexão sobre a própria escrita como um tema relevante na sua contística. Em *A via crucis do corpo*, publicada em 1974, a escritora radicaliza no uso da metatextualidade, escrevendo um livro em que alguns contos, quando relacionados entre si, discutem, por meio da personagem narradora-escritora, a escrita, a literatura e a posição do escritor em relação à sua obra, ao leitor, à crítica e ao mercado editorial.

Deste modo, nota-se que os dois eixos constituintes desse trabalho, a saber: a trajetória do conto moderno a partir da contribuição original de cada um dos contistas contemplados e a maneira como a reflexão sobre o fazer literário passa a afetar o próprio conto escrito, se desenvolvem numa espécie de paralelismo que evidencia que o conto, assim como a arte moderna, passou a exigir do artista uma reflexão sobre o seu fazer literário – dado que, de certa forma, se explicita gradativamente de Poe a Lispector.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACHTER, E. V. How First Wave Short Story Poetics came into Being: E. A. Poe and Brander Matthews. **Forma Breve,** n. 03, 2005, p. 297-320. Disponível em: http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/23. Acesso: 05 ago. 2016.

ALAN, P. **A tradução da prosa poética de Katherine Mansfield em português**: um estudo comparado. 2011. Dissertação. (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/54084/000851155.pdf?sequence=1. Acesso: 06 mar. 2017.

ALMEIDA, E. **Triunfo - A estreia de Clarice na Imprensa**. 2015. Disponível em: http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/triunfo-a-estreia-de-lispector-na-imprensa. Acesso: 18 de mar. 2017.

ALONSO, M. A geometria literária de Clarice Lispector. Anais Eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários. Londrina, p. 402-418, 2015. Disponível em: www.uel.br/.../estudosliterarios/.../Mariangela%20Alonso_%20texto%20completo.pdf. Acesso em 09 jul. 2017.

ALPERS, A. **The life of Katherine Mansfield**. USA: Penguin Books. 1982.

ANGELIDES, S. **Tchekhov:** cartas para uma poética. São Paulo: Edusp, 1995.

ARÊAS, V. **Clarice Lispector:** com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores XXXVIII**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BADER, A. L. The Structure of the Modern Short Story**. College English,** v. 7, n. 2, p. 86-92, nov 1945. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/371089>. Acesso em: 28 de nov 2014.

BAKHTIN, M. Epos e romance. In:_____. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. Trad: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALDESHWILER, E. **The Lyric Short Story:** The Sketch of a History. In: MAY, C. **The New Short Stories Theories.** Athens: Ohio University Press, 1994.

BARTHES, R**. Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRASIL, A. A volta de Clarice Lispector contista. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 1960.

BELLIN, G. P. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura**, ISSN: 2175-7917, vol. 16, n. 2, p. 41-53, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n2p41. Acesso

BERGSON, H. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Duração e simultaneidade.** São Paulo. Martins Fontes, 2006.

BERKMAN, S. **Katherine Mansfield:** a critical biography. New Haven at the Yale University Press, 1951.

BOSI, A. Situações e formas do conto contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 7-22.

BOWEN, E. The Faber Book of the Modern Short Stories. In: MAY, C. **The New Short Stories Theories.** Athens: Ohio University Press, 1994.

BRUNELLO, P. **Sem trama, sem final**: 99 conselhos de escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, A. **Brigada ligeira, e outros escritos**. 3. ed. Editora da Unesp, 1970.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CESAR, A. C. O conto "Bliss" anotado. In: Escritos da Inglaterra. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORREIA, A. O conto – subversão e hibridismo na estrutura tradicional. In: _____. **Histórias Literárias Comparadas**. Lisboa: Colibrí, 2001, p. 199-208. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/7949/1/aldacorreia.pdf . Acesso: 06 nov. 2015.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p. 147-163.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p. 227-237.

D' ONOFRIO, S. **Teoria do texto**: prolegômenos e teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 2009.

FERGUSON, S. Defining the short story: impressionism and form. In: May, C. **The New Short Story Theories.** Athens: Ohio University Press, 1994, p. 218-230.

FRANCO JR, A. Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. São Paulo: 1999. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. São Paulo. (Exemplar xerocopiado)

_____. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) **Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá, EDUEM, 2003, p.33-56.

_____. Linguagem, diferença e poder na obra inicial de Clarice Lispector. In: RAPUCCI, C. A.; CARLOS, A. M. (Orgs.). **Cultura e representação**: ensaios. Assis: Triunfal gráfica e editora, 2011.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

FRIIS, A. **Katherine Mansfield:** Life and Stories. Copenhagen: Munksgaard, 1946.

GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna:** aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GALVÃO, W. N. Cinco teses sobre o conto. In: FILHO, D. P. (Org.). **O livro do Seminário – Ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira**. São Paulo: LR Editores Ltda, 1983.

GENETTE, G. **Introdução ao Arquitexto.** Lisboa: Vega, [s.d].

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2006.

GIARDINELLI, M. **Assim se escreve um conto.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GILPIN, C. **Nature in the short stories of Anton Chekhov**. (1971). Dissertação. Mestrado em Artes. McMaster University. Toronto. Disponível em: https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9560/1/fulltext.pdf. Acesso em: 09 abr. 2017.

GOMES, A. F. Uma leitura de "Bliss", de Katherine Mansfield: "A Vida como Origem". **Crítica & Companhia** , v. 2, ano 2, 2006. Disponível em http://www.criticaecompanhia.com.br/adriana.html. Acesso em: 19 out. 2016.

GOMES, C. M. O conto moderno de Katherine Mansfield. **Todas as Letras Z**. São Paulo, v. 17, n. 2, p. 29-36, maio/ago. 2015**.** Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/6826/5413. Acesso em: 06 nov. 2016.

GONÇALVES, A. J. O êxtase da forma e as formas do êxtase. **Revista USP.** São Paulo, n.93, p. 188-199, Março/Abril/Maio. 2012. Disponível em:

www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/45011/48624. Acesso em: 06 nov. 2015.

GOTLIB, N. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.

GOTLIB, N. **Três vezes Clarice.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989

_____. **Clarice: Uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática S/A, 1995.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Os contos dos Grimm**. Trad. Tatiana Belinski. São Paulo: Paulus, 1989.

HANKIN, C.A. Introduction. **Bliss, The Garden Party, The Dove's Nest, Something Child sh.** Auckland: Century Hutchinson. [s/d].

HANSON, C. **The critical writings of Katherine Mansfield.** New York: St Martin Press, 1987.

HELENA, L. **Nem musa, nem medusa:** itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HUMPHREY, R. **O fluxo de consciência.** São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

KAHN, D. M. **A via crucis do outro:** aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. 2000. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03122001-100220/pt-br.php. Acesso em: 14 ago. 2017.

KAPLANOVÁ, H**. Singular Narrative Techniques and the Specificities of Female Perspective in Short Stories by Katherine Mansfield**. 2013. Thesis. Masaryk University Faculty of Arts. Czech Republic.

KIEFER, C. **A poética do conto.** Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KIRBY, K. **Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity**. New York: Cornell University Press, 1996.

LAFFITTE, S. **Tchekhov**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LAGRAZANA, E. **Book Review:** The Garden Party and Other Stories by Katherine Mansfield. 14 nov 2014. http://edith-lagraziana.blogspot.com/2014/11/garden-party-and-other-stories-by-katherine-mansfield.html. Acesso em: 05 de mar. 2018.

LIMA, M. Dois meros passeios: variações do pequeno na obra de Anton Tchekhov. **Revista Scriptio.** [s/d]. Disponível em: http://famanet.br/scriptio/wp-content/uploads/revistas/DOIS_MEROS_PASSEIOS_VARIACOES_DO_PEQUENO.pdf. Acesso em: 30 de abr. 2016.

LISPECTOR, C. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1987.

_____. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Artenova, 1993.

_____. **Laços de Família.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. O Triunfo. In: MOSER, Benjamin (Org). **Todos os contos/Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 21-25.

LEÃO, A. B. Além da nação: Sophie de Ségur no campo literário infantil brasileiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, p. 157-178. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846051.pdf. Acesso: 20 mai. 2017.

LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org). **O livro do seminário Bienal Nestle de Literatura Brasileira.** São Paulo: RL, 1983. p. 105-164

MANN, T. Ensaio sobre Tchekhov. In: **Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MANSFIELD, K. **Bliss & other stories**. Hertfordshire: Wordsworth, 1967.

_____. **Journal**. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable, 1927.

_____. **The Letters of Katherine Mansfield**: volume I. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable, 1928.

_____. **The Letters of Katherine Mansfield**: volume II. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable, 1928.

_____. **Novels and novelists**. Ed. J. Middleton Murry. London: Constable e Co. Ltd. 1930.

_____. **Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry 1913-22**. London: Constable, 1951.

_____. **Diário e cartas**. Trad. J. Cupertino. Rio de Janeiro: Revan. 1996.

_____. **The Collected Stories of Katherine Mansfield.** Penguin Books, 1987.

_____. **Numa pensão alemã.** Trad. J. Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **The Collected Letters of Katherine Mansfield:** volume 5: 1922-1923. Edited by Vicent O'Sullivan and Margaret Scott. Oxford University Press, 2008.

MAY, C. E. (Org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

MARCHEZAN, L. G. O hipotexto de Noll. Revista brasileira de literatura comparada. Rio de Janeiro, n. 09, p.229-242, ago., 2006. Disponível em: http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/139/142. Acesso em: 20 de abr. 2016.

MARTINS, M. T. **O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector.** Goiânia: Cerne, 1988.

MASSI, F. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MATTHEWS, B. **The Philosophy of the Short-story**. New York, London, and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1901. Disponível em: <https://archive.org/details/philosophyshort01mattgoog>. Acesso em: 03 abr. 2014.

MAUGHAM, W. **Pontos de vista**. Porto Alegre: Globo, 1964.

MELLO e SOUZA, G. O vertiginoso relance. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

MEYERS, J. The quest for Katherine Mansfield. **World and I**, v. 15. n. 1, 2000. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 06 mai. 2017.

MENDILOW, A. **O tempo e o romance.** Trad. Flávio Woolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

MILLIET, S. **Diário Crítico**. São Paulo, Martins/Edusp. V. II, 1944.

MOISÉS, M. **A criação literária.** São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORAES, E. A via-crucis de Clarice. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 ago. 1974.

MORROW, P. D. **Katherine Mansfield's ficton**. Wellington: Bowling Green State University Popular Press. 1993. Disponível em: <www.questia.com> Acesso em: 06 jul. 2016

MOSCOVICH, C. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. **Veredas**, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em 26/10/2016.

MUCCI, L. A concepção romântica da arte. **Ipotesi**: revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v 3, n 1, p. 117-131, 1987. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-concep%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica-da-arte.pdf. Acesso em: 05 nov. 2016.

NAKANO, E. **One or Many:** Bergsonian Readings of Katherine Mansfield's Modernism. (2005). Tese. Doutorado em Filosofia. University of Stirling. Reino Unido. Disponível em: https://dspace.stir.ac.uk/handle/1893/1781#.W7oXMGhKjDc. Acesso em 26 out. 2017.

NASCIMENTO, E. **Diário e cartas**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan. 1996.

NODARI, A**. "Tornar-se"**: notas sobre a "vida secreta" de Clarice Lispector. 21 dez. 2017. Disponível em: https://claricelispectorims.com.br/ensaio/tornar-se-notas-sobre-vida-secreta-de-clarice-lispector/. Acesso: 15 jun. 2017.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector**: Nas Entrelinhas da Escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. **Restos de Ficção**: A Criação Biográfico-Literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NOVELLO, N. **O ato criador de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Presença Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

NUNES, B. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva S. A., 1969

_____. **O Drama da linguagem***:* Uma Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1989

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

OGLIARI, I. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades. **Cenários**, Porto Alegre, n.9, p.43-52, 1° semestre 2014. Disponível em: seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/download/861/544. Acesso em: 06 nov. 2015

PATRICK, W. Poetic Style in the Contemporary Short Story. **College Composition and Communication,** vol. 18, n. 2, p. 77-84, may. 1967. Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/354287>. Acesso: 28 nov. 2014.

PASCOLATI, S.A.V. Metatextualidade e poética lobateana. **Miscelânea**, Assis, vol.6, jul./nov.2009 Disponível em: seer.assis.unesp.br/index.php/miscelania/article/download/757/738/. Acesso em: 26 mar. 2016

PAZ, O. A Tradição da Ruptura. In: **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, D. **A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de Elefante, de António Lobo Antunes.** 2016. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São José do Rio Preto.

PEREIRA, V. Literatura e patas articuladas: a metáfora do artrópode na literatura brasileira. **Revista eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 4, n. 4, 2008. Disponível em: http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3514/2782. Acesso em: 23 jun. 2017.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, R. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95-114.

PILDITCH, J. **The Critical Response to Katherine Mansfield**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Trad. O. Mendes e M. Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-114.

_____. Twice-Told Tales. In: _____. **Essays and Reviews.** THOMPSON, G. R. (Org.). New York: Library of America, 1984. p. 568-569. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=gf1eSg5mbMcC&hl=pt-R&source=gbs_navlinks_s>. Acesso: 02 mar. 2014.

PÓLVORA, H. A arte de mexer no lixo. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 1974.

_____. Tchekhov: uma poética do conto e do drama. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, jun./agosto 1996. Disponível em: < http://www.usp.br/revistausp/30/31-polvora.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2015.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRATT, M. L. The Short Story: the Long and the Short of It. **Poetics,** n. 10, p. 175-194, 1981.

QUIROGA, H. **Decálogo do perfeito contista**. [s.d.]. Disponível em: http://lpm.com.br/livros/Imagens/decalogo_do_perfeito_contista.pdf. Acesso em: 26 mar. 2015.

RABELO, V. **Prosa do coração, poesia do mundo**: a incorporação da lírica dos contos de Katherine Mansfield. 2016. Dissertação. (Mestrado de Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. São Paulo.

REGUERA, N. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em *A via crucis do corpo***. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RIBEIRO, E. Bergson e a intuição como método na filosofia. **Kínesis**, Marília, Vol. V, n° 09, Julho 2013, p. 94-108. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/eduardoribeiro.pdf. Acesso: 20 de out. 2017.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1999.

ROSENFELD, A. "A personagem de ficção". In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector:** a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1999.

SANT'ANNA, A. R. de. Laços de família e Legião Estrangeira. In: **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 180-211.

_____. Clarice: a epifania da escrita. ln: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1987.

SANTOS, R.C. dos. **Clarice, ela.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, s/d.

SÉGUR, Condessa de. **Sofia, a desastrada**. Texto em português de Herberto Sales. Coleção Calouro. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

SIMÕES, J. Introdução. In: MANSFELD, K. **Cartas de Katherine Mansfield**. Lisboa: Portucália, [s/d].

SIMON, C. C. Clarice Lispector sob suspeita. **Sociologias**, ano 1, n.1, jan/jun. Porto Alegre: PPGS/UFRGS, 1999.

STANZEL, F. K**. A theory of narrative**. Trad. C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press; 1986.

STEER, P. **Introduction to *In a German Pension*.** Victoria University of Welington. New Zealand eletronic text colection, 2004. Disponível em: http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-SteGerm.html. Acesso em: 12 mai. 2016.

SKARE, N. G. Angústia e narrativa em *A Mosca* de Katherine Mansfield**. E-Scrita,** Nilópolis, v. 2, n. 6, p. 196-210. Set/ Dez. 2011. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/203. Acesso em: 06 nov. 2015.

TADIÉ, J.Y. **Les récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994.

TAVARES, D. Singularidades do conto tchekhoviano em dois momentos: "Angústia" e "Queridinha**". Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, s. 2, ano 9, n. 12, p. 01-14, 2013. Disponível em: periodicos.ufes.br/reel/article/view/5349. Acesso em: 06 nov. 2011.

TCHEKHOV, A. P. **Cartas à Suvórin [1886-1891].** Introdução. Tradução e notas Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Trad: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Teorias do Símbolo**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

TOFALINI, L. **Romance lírico:** o processo de 'lirização' do romance de Raul Brandão. Maringá: Eduem, 2013.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: _____ **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo. 1971.

VAN GUNSTEREN, J. **Katherine Mansfield and Literary Impressionism**. Amsterdan – Atlanta, Rodopi, 1990.

VASSINA, E. Anton Pavilovitch Tchekhov. **Revista Cult**. n 132, p.62-66, 2009. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/. Acesso: 28 abr. 2017.

VIEIRA, C. A. Comentários e notas sobre leituras. **Jornal A Notícia**, Joinvile, 1978.

VIEIRA, T. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Annablume, 2004.

WARDE, W. The short story: struture of a new genre. **The South Central Bulletin**, v. 36, N. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1976), p. 155-157.

WINTHER, P. Introduction. **Narrative**, v. 20, n. 2, may 2012, p. 135-170. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v020/20.2.winther.html. Acesso em 03 ago. 2016.